

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Překladatelství-tlumočnictví francouzština

**PROBLEMATIKA PŘEKLADU TEXTŮ BERNARD-MARIE KOLTÈSE A JEJICH
RECEPCE V ČESKÉM PROSTŘEDÍ**

**THE WRITINGS OF BERNARD-MARIE KOLTÈS: PROBLEMS OF THE
TRANSLATION FROM THE ORIGINAL FRENCH TO CZECH AND
CONSEQUENCES IN THE CZECH CULTURAL ENVIRONMENT**

(diplomová práce)

autorka práce: Kristýna Balajová, FF UK - překladatelství-
tlumočnictví francouzština
vedoucí práce: PhDr. Jovanka Šotolová

Praha 2010

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní doktorce Jovance Šotolové, Aurèle Destrée, Michalu Láznovskému, Johaně Součkové, Kateřině Lukešové, Janě Patočkové, Zdeňkovi Janáčkovi a Daniele Jobertové za jejich cenné informace, rady a připomínky. Děkuji také rodičům, Filipu Válkovi a sestře, bez jejichž podpory by tato práce nevznikla.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s použitím uvedených pramenů a literatury.“

V Praze, dne 30. června 2010

.....
Podpis

OBSAH

1.	ÚVOD PRÁCE	2
2.	BERNARD-MARIE KOLTÈS A JEHO VRCHOLNÉ HRY	5
2.1	KOLTÈS JAKO ČLOVĚK A AUTOR	5
2.2	OBECNÁ CHARAKTERISTIKA KOLTÈSOVA VRCHOLNÉHO DÍLA	8
3.	VÝCHODISKA TRANSLATOLOGICKÉ ANALÝZY	20
4.	SROVNÁVACÍ ANALÝZA ORIGINÁLŮ A PŘEKLADŮ	22
4.1	DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON (V SAMOTĚ BAVLNÍKOVÝCH POLÍ)	23
4.2	QUAI OUEST (ZÁPADNÍ PŘÍSTAVIŠTĚ)	48
4.3	ROBERTO ZUCCO (ROBERTO ZUCCO)	67
4.4	LE COMBAT DE NEGRE ET DE CHIENS (BOJ ČERNOCHA SE PSY)	79
5.	RECEPCE KOLTÈSOVÝCH VRCHOLNÝCH HER V ČESKÉM KULTURNÍM PROSTŘEDÍ	91
5.1	DVOJÍ RECEPCE DIVADELNÍCH HER A MÍSTO ANTOLOGIE <i>HRY</i> V ČESKÉM KONTEXTU	91
5.2	FRANCOUZSKÁ „MNOHOMLUVNOST“ A ČESKÝ VÝBĚR Z KOLTÈSE	92
5.3	ČESKÉ INSCENACE KOLTÈSOVÝCH HER	95
5.4	NĚKOLIK ÚVAH K VLIVU KOLTÈSOVA DÍLA NA ČESKÉ DIVADLO A KULTURU	101
5.5	VLIV KVALITY PŘEKLADU NA RECEPCI KOLTÈSOVÝCH HER	102
6.	ZÁVĚR	104
7.	SHRNUTÍ	112
8.	RESUMÉ	114
9.	SUMMARY	116
10.	BIBLIOGRAFIE	118
11.	PŘÍLOHA (EMAILOVÁ KORESPONDENCE S PŘEKLADATELI A DIVADELNÍKY)	128

1. ÚVOD PRÁCE

Cílem této práce je analyzovat a zhodnotit české překlady vrcholných her francouzského dramatika Bernarda-Marie Koltèse. Hlavní otázkou je, zda jeho antologie *Hry* může být považována za tzv. adekvátní překlad (jeho definice bude podána v kapitole 3). Druhotným zájmem, který s hlavním cílem úzce souvisí, je recepce Koltèsova díla v českém kulturním prostředí. Bude mne zajímat vztah mezi samotným dílem a jeho překladem, mezi odlišností vysílající kultury na straně jedné a přijetím díla u nás na straně druhé.

Předmětem samotné translatologické analýzy budou překlady čtyř textů, které vyšly v souborném vydání Koltèsových her v roce 2006, a v případě, že existují, také dřívější verze těchto překladů, ať publikované či nikoliv.

Srovnání dvou podob překladů téhož francouzského textu před a po „zásahu“ redaktora (spisovatel, překladatel a esejista Václav Jamek) umožní rekonstruovat proměnu, kterou texty prošly před novým vydáním. Na výslednou podobu překladů měl v tomto případě redaktor publikace obzvláště silný vliv, neboť mu připadl úkol sjednotit překlady čtyř různých překladatelů a někdy je i výrazně přepracovat, aby vyhovovaly nárokům vydavatele. Byl tak někdy více, jindy méně „spolupřekladatelem“ textu. Mojí výchozí hypotézou, která zde bude prověřena, je domněnka, že tyto zásahy mířily správným směrem a jejich výsledkem jsou adekvátní překladové texty.

Pro bližší analýzu čtyř delších textů (konkrétně *Boj černocho se psy*, *Západní přístaviště*, *V samotě bavlníkových polí* a *Roberto Zucco*) z celkem šesti rozsáhlejších a dvou velmi krátkých her¹ jsem se rozhodla z několika důvodů. Platí sice, že každá Koltèsova hra je svou výstavbou, obsahem, stylem a jazykem do značné míry jedinečná. Zároveň se ale v tvorbě tohoto autora dají vysledovat hlavní tendence (jimž se tato práce bude věnovat níže) a ty jsou v tomto výběru zastoupeny. Vybrané čtyři hry zároveň reprezentují práci všech čtyř (s

¹ Koltèsovu antologii *Hry* tvoří texty *Tu noc těsně před lesy*, *Boj černocho se psy*, *Západní přístaviště*, *V samotě bavlníkových polí*, *Návrat do pouště*, *Roberto Zucco*, *Tabataba* a nedokončený text *Coco*. Obsahuje všechny texty autora, považované divadelní a literární vědou za vrcholné, a navíc zajímavý fragment, který už Koltès nestihl dopsat (*Coco*). Svým záběrem je tedy publikace reprezentativní, navíc v doslovu nabízí vyčerpávající studii o autorově životě a tvorbě z pera Daniely Jobertové.

redaktorem pěti) překladatelů, kteří dodnes Koltèsovo dílo do češtiny překládali. Tento výběr je tedy výsledkem snahy detailně zpracovat reprezentativní vzorek analyzovaného materiálu a zároveň příliš nepřekročit předpokládaný rozsah této práce.

Analýza překladů se neobejde bez předchozího pochopení a určité interpretace originálů. Na základě toho, co již bylo o Koltèsově díle napsáno ve světě i u nás, se pokusím charakterizovat tyto texty obecně a později, v kapitole 4, provedu rozbor každé ze čtyř her, jimž se tato práce bude věnovat blíže. Interpretační část krátce uvedu podkapitolou o autorově životě, protože se domnívám, že některé autobiografické informace jsou pro pochopení jeho tvorby ne-li nutné, pak minimálně nápomocné.

Část věnovaná přijetí Koltèsova díla u nás se bude opírat nejen o čtyři hry, jež zde budou analyzovány, ale o všechny ohlasy, kterých se zatím v České republice tomuto autorovi dostalo. Vzhledem k tomu, že inscenací Koltèsových her u nás bylo uvedeno nemnoho, zúžení výběru pouze na část jeho díla by pro tento účel nebylo vhodné. Mapování oblasti se neobejde bez občasného mezidisciplinárního odkazování k poznatkům divadelní vědy a kritiky. Vzhledem k tomu, že analyzované dílo jsou texty pro divadlo, je třeba hledat Koltèsovu stopu v českém prostředí do značné míry právě v divadelním světě. Jednotlivé otázky týkající se divadla budou pro potřeby této práce konzultovány s odborníky (například s Danielou Jobertovou, vedoucí Katedry teorie a kritiky na DAMU, nebo s dramaturgy Michalem Lázňovským a Johanou Součkovou). Budou zde příležitostně využity poznatky divadelní vědy, soustavněji se tato práce bude zabývat také postřehy české divadelní kritiky.

Problematiku překladu Koltèsových her do češtiny, pokud je mi známo, zatím nikdo nezpracoval, a to ani dílčím způsobem (kromě mého velmi drobného příspěvku „Kritika překladu: Bernard-Marie Koltès – Návrat do pouště“, jenž vznikl v rámci semináře „Současná francouzská literatura se zaměřením na kritiku českých překladů“ na Ústavu translatologie FF UK; je dostupný na www.iliteratura.cz). Tématu se v recenzích českých inscenací Koltèsových her nevěnovala ani divadelní kritika s výjimkou několika okrajových poznámek. To neplatí o Koltèsově díle jako takovém, neboť jemu se česká divadelní věda příležitostně věnuje (viz bibliografie k této práci).

Více než neexistence reflexí o českých překladech Koltèsových textů však překvapuje, jak málo pozornosti bylo ve frankofonním světě věnováno analýze Koltèsova jazyka. Přestože bývá právě tento rys jeho díla často vynášen, jeho bližší charakteristika se většinou omezí na několik obecných tvrzení. V této oblasti, která je pro translatologickou analýzu zásadní, se proto opřu o několik málo textů, které se této problematice věnují (Především Ubersfeld 1999, Moquillon 2003, Delgado - Fancy 2001 a Bon 2000). Do značné míry se však budu muset spoléhat na vlastní vnímání Koltèsova jazyka, podepřené konzultacemi s rodilou mluvčí, a na vlastní schopnost shromážděné postřehy zobecnit.

2. BERNARD-MARIE KOLTÈS A JEHO VRCHOLNÉ HRY

2.1 KOLTÈS JAKO ČLOVĚK A AUTOR

Bernard-Marie Koltès se narodil 9. dubna 1948 v Metách v rodině pravicově orientovaného důstojníka. Jeho dětství bylo poznamenáno nejprve nepřítomností otce, který sloužil v Indočíně a v Alžírsku, a posléze jeho neslavným návratem; podle Koltèsových vzpomínek ho alžírská porážka a válečné zkušenosti silně poznamenaly. K pohrdání otcem se brzy přidalo znechucení měšťáckým způsobem života v průměrném francouzském městě. V osmnácti letech Koltès „nudné a ošklivé“ rodné město opouští. Odchází do Štrasburku, kde se zapisuje na fakultu žurnalistiky. Vzápětí ale odjíždí do Paříže a pak do New Yorku. Tam podle svých slov „skočil střemhlav do života“ (Koltès 1999, s. 149). Prožívá intenzivní střet s naprostou odlišností, newyorský svět konce šedesátých let ho prudce zasahuje a okouzluje, prožívá divoké období plné sexuálních a zřejmě i drogových zážitků. Tato intenzivní zkušenost otevírá období cest, které se stanou určujícím momentem pro vývoj Koltèsova pohledu na svět a pro všechno, co kdy napíše. Po několika měsících se vrací do Štrasburku.

V roce 1970, ve svých dvaadvaceti letech, jde poprvé ve svém životě do divadla, kde ho uchvacuje výkon herečky Marii Casarès. Pod dojmem tohoto zážitku se ihned pouští do svého prvního divadelního textu *Les Amertumes*, dramatizace prvního dílu autobiografické trilogie *Dětství* Maxima Gorkého. Hru pak nastudoval se skupinou kamarádů. Podle Koltèsova vyprávění (Koltès 1999, s. 9) následně jejich představení viděl Hubert Gignoux, ředitel Národního divadla ve Štrasburku a jeho přidružené divadelní školy. Nabídl mu, aby začal na L'Ecole supérieure d'art dramatique studovat. Podle pamětníků, například samotného Gignoux, ale bylo vše jinak. Gignoux nikdy představení neviděl a Koltès se na školu standardním způsobem opakovaně hlásil, až nakonec uspěl (Koltès 1999, s. 9). Během studia pokračuje v psaní. Píše adaptace, jednu hru na objednávku (*Sallinger*) a také svůj jediný román, *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Zlom přichází ale až v roce 1977, kdy Koltès píše první hru, která bude později považována za součást jeho vrcholné tvorby: *La nuit juste avant les forêts*, v českém překladu Kateřiny Lukešové *Tu noc těsně před*

lesy (dále jen Noc). Tento monologický kus pro jednoho herce uspěl ve výběru avignonského festivalu, kde byl uveden v „off“ programu (rok 1977). Hra zde měla velký úspěch a Bernard-Marie Koltès vstoupil do povědomí divadelní veřejnosti jako nadějný mladý dramatik.

Na konci sedmdesátých let Koltès opět hodně cestuje. Jede do Nikaraguy a Guatemaly, poté do Nigérie, Mali a na Pobřeží slonoviny. K New Yorku se přidává další určující zkušenost Koltèsova života - Afrika: „Musel jsem odjet do Afriky, abych všechno napsal. Abych vůbec něco napsal... Pro mě je Afrika nejdůležitější objev. Nejdůležitější úplně pro všechno!“, uvedl Koltès v jednom z rozhovorů (Attoun 1997). Podobný význam, jaký přikládal své africké zkušenosti, měla pro něj také černá barva kůže. Fascinovala ho, přitahoval ho kontrast mezi bílým a černým člověkem, který pro něj zviditelňoval propast nutně se rozevírající mezi jakýmkoli dvěma lidmi.

Po afrických cestách se znovu vrací do Guatemaly, kde pobývá dva měsíce v malém městečku u jezera Atitlán. Zde, v izolaci a s odstupem od své mateřštiny, píše svou druhou „velkou“ hru *Le Combat de nègre et de chiens* (*Boj černocho se psy*, dále jen *Boj*). Po návratu do Francie Koltès usiluje o to, aby si jeho nový text přečetl Patrice Chéreau, již tehdy slavný režisér. Ten nejdříve hře začínajícího autora nevěnuje pozornost. Světovou premiéru měl nakonec *Boj černocho se psy* nikoli ve Francii, ale v New Yorku, na scéně La Mamma, režie se ujala Françoise Kourilsky. Chéreau se ke hře přeci jen dostává, poté co mu Koltèse doporučil Hubert Gignoux. Nakonec Chéreau *Boj černocho se psy* nastudoval v roce 1983 v divadle Amandiers na pařížském předměstí v Nanterre. Tím se spojují umělecké osudy dvou osobností francouzského divadla, přičemž v této době méně slavnému z nich, Koltèsovi, tato spolupráce do budoucna definitivně zajišťuje věhlas a uznání. Chéreau bude napříště Koltèsovým dvorním režisérem. Všechny jeho hry, až na poslední *Roberto Zucco*, bude ve Francii na výslovné autorovo přání uvádět jako první. Ve stejném roce, to jest v roce 1983, se u Koltèse objevují první příznaky AIDS. O své nemoci, podobně jako o své homosexualitě a soukromí vůbec, však Koltès nebude nikdy psát ani mluvit. Zbytek svého života plně věnuje psaní, žije sám v malém bytě na pařížském Montmartru. Poskytuje-li rozhovory, o svém soukromém životě mluví velmi málo. Převážně se vyjadřuje ke své tvorbě, případně se rozpovídá o své

nenávisti k Francouzům a k západní společnosti obecně: „Ano, momentálně cítím zlost vůči Francouzům obecně a těm průměrným obzvlášť... Ale Evropané vůbec, lidi na Západě, jsou naprosté zrůdy...” (Koltès 1999, s. 140).²

V průběhu následujících pěti let na svět přichází *Quai ouest* (Západní přístaviště, dál jen *Přístaviště*), text inspirovaný Koltèsovým silným zážitkem z opuštěných newyorských doků. Po něm následují *Tabataba* (*Tabataba*), *Dans la solitude des champs de coton* (V samotě bavlníkových polí, dál jen *Samota*), *Le Retour au désert* (Návrat do pouště, dál jen *Návrat*), *Roberto Zucco* (*Roberto Zucco*, dál jen *Zucco*) a *Coco* (*Coco*)³, text, který autor již nestihl dokončit.

V průběhu let Koltès dál cestoval. V roce 1981 znovu pobýval v New Yorku, o tři roky později se vydává do Senegalu. Krátce před smrtí, na začátku roku 1989, ještě podnikl cestu do Mexika a Guatemaly. Nato odjíždí s několika přáteli a kolegy do Lisabonu kvůli scénáři, který chtěl psát pro filmovou režisérku Claire Denis. Počátkem dubna se vrací do Paříže a za několik dní, 15. dubna 1989, umírá.

Přes počáteční rozpačité přijetí, částečně jistě vlivem Chéreauovy autority a také předčasné Koltèsovy smrti, ho Francie, jíž tolik pohrdal, učinila prvním mezi současnými francouzskými dramatiky. Dnes, více než dvacet let po jeho předčasném odchodu ze života, je Bernard-Marie Koltès považován za současného klasika. Přestože přijetí jeho díla v zahraničí nebylo vždy jednoznačně nadšené, dostalo se mu celosvětové pozornosti, o jaké se ostatním francouzsky píšícím dramatikům může zatím jen zdát. Jeho hry byly uvedeny v padesáti zemích a přeloženy do více než třiceti jazyků.

² Překlad Kristýna Balajová (dále jen KB).

³ Názvy her v češtině jsou uváděny pouze v té verzi, která byla vybrána pro souborné vydání Koltèsových her v roce 2006. O jiných variantách bude pojednáno v části věnované překladu.

2.2 OBECNÁ CHARAKTERISTIKA KOLTÈSOVA VRCHOLNÉHO DÍLA

Bernard-Marie Koltès bývá veleben pro to, jak precizně a vynalézavě zacházel s jazykem, s jakou invencí nakládal s různými divadelními formami a jak dramaticky účinné jsou jeho hry, přestože zůstávají do značné míry tajemné, mnohoznačné a chaotické. Podle přední francouzské teatroložky Anne Ubersfeld (Ubersfeld 1999, s. 7-8) Koltèsovy vrcholné texty splňují všechny podmínky, které dělají literární dílo velkým: jsou úzce propojeny se světem autorovy doby, originálně tento svět a dobu vystihují a jejich jazyk je nový, svým způsobem geniální. Koltès je pro ni tvůrcem pregnantního obrazu své doby a vynálezcem nového strhujícího stylu.

Souhrnně charakterizovat Koltèsovu tvorbu není jednoduché. Jeho texty se pohybují na škále od čistě monologických po silně dialogické. Kombinují přístupy klasicistního divadla, bulvární komedie, prvky shakespearovské, původně nedramatické formy jako je filozofický dialog a postupy moderní. Již zde se ukazuje rys, který je pro Koltèsovu tvorbu příznačný: míchání různých vlivů, jejich překvapivé kladení vedle sebe a vytváření postmoderní směsi. Podobné postupy jsou v literatuře postmoderní doby využívány poměrně běžně. Někteří teoretici, například literární historik Christophe Deshoulières, na rozdíl od Anne Ubersfeld a jiných proto odmítají Koltèse začlenit pod etiketu „novátorský génius“ a spíše poukazují na jeho určitou konvenčnost vzhledem k estetickým normám a dobové „módě“ (Deshoulières 1989). Následující řádky se pokusí pojmenovat některá dominantní témata, motivy a postupy v jeho mnohohrstevnatém, obtížně uchopitelném díle.

(a) Absence tradičních dramatických kategorií

Pro Koltèsovy texty je charakteristický částečný odklon od základních dramatických kategorií, jakými jsou situace, děj a postava. (Jobertová 2001a) Tento rys je v jednotlivých textech různě silný: velmi výrazný je v *Noci* a také v *Samotě*. Ostatní vrcholné hry na rozdíl od zmíněných dvou textů mají děj, skládají se ze situací, v nichž dochází k interakci postav s rozpoznatelnými, pojmenovatelnými vůlemi a tužbami, nicméně i ony vykazují tendenci k odchylkám.

Velmi výrazná je u Koltèse práce s postavami: přestože každá z nich je pečlivě vymodelovaná, charakteristická vlastním způsobem vyjadřování (případně mlčením) a tím konkrétní, žádná z nich není skutečně realistická, v pravém slova smyslu lidská. O odpsychologizování postav, které je důležitým principem Koltèsovy tvorby, tato práce pojedná níže.

Dalšími výraznými jevy, přítomnými v různé míře ve všech vrcholných hrách, je fragmentárnost děje nebo jeho nečekaný a jakoby nelogický vývoj. Koltèsova částečná redukce jednání postav na mechaniku vůlí bez příběhu, zmítaných různými, někdy protikladnými silami (jejichž společným jmenovatelem je nicméně často touha po druhém a po nedosažitelné lásce), umožňuje v podstatě jakýkoli vývoj příběhu. Vytváří se tak znejistující nesoulad mezi jednotlivými částmi hry, zejména kolizí, krizí a katastrofou. Nevíme, proč setkání Dealera s Klientem (*Samota*) končí zrovna bojem. Celá řada otázek vyvstává také v silně fragmentovaném sledu obrazů *Přístaviště*. Nejrozumnějším výkladům je vystaven rovněž provokativní *Zucco*, který bez motivu vraždí a když promluví, poslední, čeho bychom se dočkali, je odpověď na otázku „proč?“ Hádankou je také paralela postavy *Zucca* (a nepřímě i osoby skutečného vraha *Succa*) se slunečním bohem *Mitrou*.

K enigmatičnosti a fragmentárnosti děje se přidává malý důraz na divadelní akci a naopak silný důraz na řeč jako takovou. Lze konstatovat, že v Koltèsových hrách se toho málo děje a dokonce je i po obsahové stránce málo řečeno v porovnání s tím, jak redundantně se zachází s jazykovým materiálem. V tomto způsobu literární práce lze také hledat příčiny toho, proč zejména anglosaská kritika a překladatelé jeho textů do angličtiny Koltèsovy hry vnímají jako dějově nerozvinuté, stagnující a svým způsobem repetitivní. Angličtí překladatelé *Návratu*, *Přístaviště* a *Boje* se vyjádřili, že autor v nich stále dokola opakuje totéž a nakonec skončí v kterémkoli bodě trajektorie tohoto kruhu, který nepřestal po celou dobu opisovat. Protože se počáteční sdělení nijak nemění a nevyvíjí, může se výsledný obsah Koltèsova díla zdát poněkud banální (Delgado - Fancy 2001, s. 155). Přestože Koltès nepatří z pohledu „intelektuální“ a subvencované současné francouzské dramatiky k autorům nejvíce „revolučním“, i on jednoznačně naplňuje její charakteristické rysy: nejasnost, neurčenost, fragmentárnost, otevřenost, mizení dějové linie a struktury

vlastní dramatickému textu (Jobertová 2009, s. 87). K tomu se přidává důraz na jazyk a styl řeči na straně jedné a upozadění divadelní akce na straně druhé.

(b) Odpsychologizování postav

Jak jsem již naznačila v oddíle (a), výrazným rysem Koltèsova díla je nejasnost pocitů a motivací jednotlivých postav. Určující není psychologie, ale složitá kombinace samostatných vůlí, které jsou na sobě různě závislé. Hra se stává souhrou těchto nepsychologických sil, které se mohou jakkoli proměnit nebo vyvinout, a tento pohyb téměř nelze předvídat (Delgado - Fancy 2001, s. 150). Je proto velmi obtížné se s takovými postavami identifikovat, a to jak pro herce, tak pro diváka. Herec se nemůže ptát „kdo je moje postava, odkud přišla, co chce“. Tento rys, absence psychologického realismu, přispěl k tomu, že Koltès bývá označován za „básníka“ jeviště a jeho texty za „hudbu“.

V některých vrcholných hrách jsou reálné vášně a pohnutky nahrazeny jejich deformovaným a hyperbolizovaným abstraktním obrazem. Setkáme se zde s postavami, které jsou spíše než naturalistickým obrazem skutečných lidských příběhů figurami mytizovanými (např. Klient a Dealer v *Samotě* nebo *Zucco*). Někdy jsou si dokonce navzájem podobné. (Delgado - Fancy 2001, s. 149). Tato homogenost se týká postav, jejichž „funkce“ je v jednotlivých hrách v dané situaci podobná. Například Dealer (*Samota*) se podobá mluvčímu z *Noci*; Claire (*Přístaviště*) se podobá Dívce (*Zucco*); Monika (*Přístaviště*) se podobá Dámě (*Zucco*). Naopak postavy, které se v jednotlivých situacích střetávají, jsou odlišné a „nekompatibilní“ přímo ze své podstaty, svým nejzákladnějším bytím. To platí o Dealerovi a Klientovi (*Samota*), Hornovi a Alburym, Alburym a Leoně (*Boj*), Kochovi a obyvatelích hangáru (*Přístaviště*), Zuccovi a zbytku světa (*Zucco*).

Nicméně poloha na škále „psychologický realismus - mytizovaná abstraktní hyperbola“ není u jednotlivých vrcholných her stejná. Konkrétně *Boj* a *Návrat* jsou alespoň částečně založeny na tom, čemu Koltès říkal „realistický předpoklad“ ohledně psychologicky rozpoznatelných charakterů (Delgado - Fancy 2001, s. 149). Blíže tomuto pólu je také *Přístaviště* a

Zucco. Naopak v opačném, zcela „antipsychologickém“ pólu leží texty *Noc* a *Samota*.

(c) Inspirace a metoda psaní

Koltèsovy texty byly ovlivněny především cestami, které v mládí podnikl, a to v různých směrech. Jedním z nich jsou i inspirační zdroje. Koltès tvrdil, že ho nápady a myšlenky ústřední pro jeho dílo vždy napadaly na cestách (Koltès 1999, s. 34). Ne všechny jeho hry však souvisí s cestováním stejně úzce.

Inspirační impulsy jeho díla je možné rozdělit do dvou skupin, přičemž do první by spadaly první čtyři vrcholné hry a do druhé dvě poslední – *Návrat* a *Zucco*. Do první skupiny spadají hry, které jsou inspirovány určitým místem, momentem, krátkým rozhovorem – „magií“ obyčejného okamžiku, jež autor zažil právě na cestách. Například impulsem k napsání *Boje* byla vzpomínka na zvláštní volání afrických strážů nad staveništěm francouzské firmy v Nigérii. U *Přístaviště* a *Samoty* Koltès čerpal z atmosféry newyorského hangáru, kde nacházeli útočiště lidé na okraji společnosti a kde sám Koltès strávil několik nocí. V případě *Samoty* se jednalo o rozhovor s neznámým člověkem, který předstíral, že mu může „cokoli“ prodat (zřejmě ve smyslu „jakoukoli drogu“), a přitom jeho pravým cílem bylo jen vyžebrať pár dolarů. Druhou skupinou jsou hry inspirované konkrétními lidmi a výraznými historickými událostmi: Jacqueline Maillanovou, Robertem Succem, alžírskou válkou a kriminálním případem několikanásobného vraha. V souvislosti se vznikem hry *Návrat*, která bývá považována za autorův návrat ke kořenům, Koltès na prvním místě zmiňuje fascinaci uměním komediální herečky privátních divadel Jacqueline Maillanové (pro niž byla napsána role Matyldy) a na druhém místě chuť vrátit se s blížící se čtyřicítkou k rodnému městu a zážitkům dětství (Koltès 1999, s. 137). Inspirací k napsání *Zucca* pak byla výzva k nahlášení uprchlého masového vraha Roberta Succa s jeho fotografií, na niž Koltès narazil na ulici.

Oba zmíněné inspirační zdroje nicméně spojuje to, že v jejich základě není hlavní „velká myšlenka“ nebo silný příběh, nýbrž dojem, pocit a neurčitá fascinace. Následná literární práce také primárně nemíří k vyjádření tohoto pocitu příběhem: Claude Stratz, režisér a šéf Comédie de Genève

v letech 1989 až 1999, popsal Koltèsovu metodu psaní tak, že autor vytvořil několik replik dialogu nebo monologických pasáží a teprve potom přemýšlel, jak budou osudy a jednání jednotlivých postav navzájem propojeny (rozhovor Anne-Françoise Benhamou s Claudem Stratzem, citováno podle *Návrat do pouště* [divadelní program] 2000, s. 12 - 13).⁴

(d) Monolog a „solilog“

Výrazným rysem Koltèsových vrcholných her je jejich monologičnost. Tato tendence je nejsilnější v *Tu noc těsně před lesy* - celá hra je nepřerušným proudem řeči jediného mluvčího, nicméně proud slov směřuje k posluchači, který zřejmě slyší, ale neodpovídá. Tento postup se vyskytuje i ve všech dalších vrcholných hrách, ačkoli se potom, v menší či větší míře, mísí s dialogem.

Anne Ubersfeld (1999, s. 154-155) spatřuje v tomto prostředku výraz novosti a geniality Koltèsovy dramatiky. Zdůrazňuje motiv nereagujícího posluchače a na základě této zvláštnosti razí pro koltèsovský monolog termín „solilog“ (francouzsky „soliloque“) nebo „kvazimonolog“ (francouzsky „quasi-monologue“). Příval slov, směřovaný k druhému, který nereaguje nebo ani neposlouchá - protože nechce, nedokáže nebo třeba spí - je efektním vyjádřením nepřekonatelného odloučení člověka od všech ostatních lidí a jeho odsouzení k samotě.

Ze stylistického pohledu umožňují dlouhé monologické promluvy rozehrání opěvované Koltèsovy „musique“ - jazyka, který prostřednictvím složité, nicméně rytmizované syntaxe a stylistických figur vyvolává zejména při hlasitém čtení asociace s poslechem hudby.

(e) Samota a vykořeněnost

„Láska neexistuje, láska neexistuje.“ Tato věta, vyslovena postavou Klienta v *Samotě*, se stala heslem snah o interpretaci Koltèsova díla, a to jistě nebezpečně.

Situace, v níž se Koltèsovy postavy ocitají, je téměř vždy situací zápasu, a to často na poli citů: mluvčí v *Noci* a *Dealer* *Samotě* bojují o pozornost svého posluchače, v *Boji* Leona bojuje

⁴ V překladu Romana Císaře, citováno v programu k inscenaci *Návrat do pouště*.

o lásku Alburyho a Horn o lásku Leony, v *Přístavišti* Claire zápasí o přízeň svého bratra Charlese, v *Návratu* si Matylda přichází pro svého bratra Adriana. I když pravý motiv není jednoznačně pojmenován a slovo „láska“ je možná příliš silné a konkrétní (Koltès je v souvislosti se svými postavami odmítal), jde jim o to, aby s nimi vyvolený zůstal, neopouštěl je, poslouchal je, mluvil s nimi. Nicméně, snad s jedinou výjimkou Matyldy (a možná sourozenců z kratičkého textu *Tabataba*), zůstává jejich apel nevyslyšen. Mezi postavami, mezi kterýmikoliv dvěma lidmi, je vždy v Koltèsově (nejen) literárním světě nepřekonatelná propast. Samota je zde jádrem a východiskem všeho.

Ve slavném rozhovoru s Lucienem Attounem Koltès řekl: „Žít ve dvou [...] nic nevyřeší [...], tím samota nezmizí. Je to naprosto základní věc: všichni lidé... každý člověk je úplně sám... Rodíme se sami... a úplně sami také umíráme... a samozřejmě úplně sami žijeme.“ (Übersfeld 1999, s. 145)⁵ Přesto se však všichni, včetně Koltèsových postav, upínáme k lásce, která je nicméně vždy z principu tragická, nedosažitelná: „Poslyšte, kdyby nebyla láska, všichni bychom se mohli rovnou pověsit. [...] Kdyby neexistovala, upřímně, pro co bych žil? Pro co bychom žili?“ (Übersfeld 1999, s. 146)⁶ „Láska je vždycky tragická. Neexistuje příběh lásky, který by nebyl tragický. Anebo jsou to blbosti!“ (z rozhovoru *Chvilku před příchodem noci*, citováno podle *Návrat do pouště* [divadelní program] 2000, s. 18),⁷ tak Koltès viděl jednu ze zásadních lidských věcí. V kontextu toho, co zde bylo řečeno, by tedy šlo zpočátku vyslovené motto interpretovat jako „Šťastná, naplněná láska neexistuje.“

Jakkoli Koltèsovo dílo uvádím do vztahu k fenoménu lásky, nelze v něm v žádném případě vidět stereotypní model lásky romantické nebo jednoduše erotické. Jedná se zde spíše o vyšší, obecný princip, silné pouto mezi lidmi, sounáležitost, „bratrství“, jež na sebe může brát různé podoby. Formou lásky, a to dokonce formou výsostnou, bylo pro Koltèse přátelství. Naopak sex pro něj byl něčím, co nejen, že není lásce vlastní, ale dokonce je s ní v rozporu (z rozhovoru *Chvilku před*

⁵ Citace Koltèsova rozhovoru s Lucienem Attounem z 22. 11. 1988. Překlad KB.

⁶ Citace Koltèsova rozhovoru s Lucienem Attounem z 22. 11. 1988. Překlad KB.

⁷ Citace Koltèsova rozhovoru s Lucienem Attounem z 22. 11. 1988. Překlad Roman Císař.

příchodem noci, citováno podle *Návrat do pouště* [divadelní program] 2000, s. 19).⁸ Pokud v Koltèsových textech existuje náznak skutečného pouta ve smyslu vztahu vzájemně sdíleného, je tomu tak u bratrsko-sesterských dvojic - zejména u již zmíněné dvojice Matylda-Adrian a páru z *Tabataba*.

Kromě toho, že jsou Koltèsovy postavy nezvratně samy, mnohé z nich, zejména ty ústřední, jsou také postavami vykořeněnými. Nezapadají do prostředí, v němž musejí žít. Ačkoli se nejedná vždy o lidi na okraji společnosti (například Matylda v *Návratu do pouště* nebo Koch v *Západním přístavišti* jsou movití příslušníci střední nebo vyšší vrstvy), pokaždé jsou to figury „podivínů“, v určitém smyslu psanců, kteří se svému původnímu světu odcizili. Jsou podezřelými pouličními prodáváči (*Samota*), Evropany, co odvrhli svoji „bílou“ identitu (*Boj*), lidmi bez střechy nad hlavou (*Noc*), ztroskotanými boháči (*Přístaviště*), dobrodružnou „poběhlicí“ vyvrženou ze „slušné“ buržoazní společnosti (*Návrat*) nebo masovým vrahem (*Zucco*).

Některé z postav jsou zároveň výrazem Koltèsovy osobní a umělecké revolty - radikálního odvrhnutí myšlenky, že každý člověk je do jisté míry utvářen komunitou a hodnotami, v nichž vyrůstá a žije (Cordonnier 2001, s. 348). Stejně jako se sám autor distancoval od Francie a Francouzů, od svého rodného města a do jisté míry i od svého jazyka, který ho zajímal, jen když byl „kolonizován cizí kulturou“ (Koltès 1999, s. 26),⁹ distancuje se Leona od svého původu a stává se „Afričankou“, Matylda poplively měšťáctví rodného města a Zucco se odcizuje samotnému nejobecnějšímu mravnímu řádu lidí. Zdrojem „vychýlení“ je někdy, alespoň do určité míry, „příliv jinakosti“ (Delgado - Fancy 2001, s. 141) a „kreolizace“ postav (Cordonnier 2001, s. 348).¹⁰

(f) Touha po úniku a pronikání odlišného

„Mé postavy [...] mají chuť žít, ale stále jim v tom něco brání. Jsou to bytosti bušící do zdi. Právě skrze konflikty jsme schopni nahlédnout, jak jsme omezeni, jaké překážky

⁸ Citace Koltèsova rozhovoru s Lucienem Attounem z 22. 11. 1988. Překlad Roman Císař.

⁹ Překlad KB.

¹⁰ Termín, kterým Cordonnier označuje fakt, že mnohé Koltèsovy postavy - ať už v důsledku shody okolností, nebo vlastní volby - mají dvojí kulturní identitu.

svírají náš život. Divadlo vypráví o tom, že narážíme na překážky." (Koltès 1999, s. 135)¹¹

Jestliže jen některé Koltèsovy postavy se vysloveně bouří, všechny, snad s výjimkou postav černých (zejména Albury v *Boji* a Abad v *Přístavišti*), se ocitly v uzavřeném prostředí nebo jsou „uvězněny“ v určité situaci a touží po úniku, po nalezení lepšího „jinde“ (Jobertová 2001a, s. 67). Po suchém místě, kam by nepronikl déšť, touží mluvčí v *Noci*; Horn (*Boj*) chce pryč z afrického staveniště, strávit klidné stáří po boku Leony; Charles (*Přístaviště*) chce začít nový, úspěšnější život mimo chudinský hangár a rodinný kruh; jeho sestra Claire chce pryč s Charlesem; Matylida (*Návrat*) nejprve utíká z Francie do Alžírsko a pak přichází zpět, načež se do Alžírsko opět vrací i se svým bratrem Adrianem; Eduard (*Návrat*) opouští svět zmizením v prázdnu; Roberto Zucco ve stejnojmenné hře utíká před policií, ale také před bezútěšností lidského údělu. Všechno snažení je však marné, končí stejně jako všechny prosby o lásku. Nikdo neuspěje, jedině Matylida v *Návratu* odchází s Adrianem, takže je zřejmě blízko tomu, aby dostala to, pro co si přišla – právě bratra.

Kromě odstředivého směru je v Koltèsových hrách přítomen také silný element dostředivý. Do uzavřeného nebo svou specifičností izolovaného místa proniká cizí prvek, který je významným faktorem dynamiky hry a často uvádí odstředivé síly do pohybu (Jobertová 2001b, s. 126): do areálu staveniště, provozovaného francouzskou firmou v Africe, proniká černý Afričan Albury a přijíždí sem žena, Leona (*Boj*); Klient se ocitá na temném místě v temnou hodinu, kam běžně nechodí (*Samota*); do hangáru, obývaného chudinou, se přijíždí zabít ztroskotanec Koch (*Přístaviště*); lstivá a temperamentní Matylida se vrací do poklidného měšťáckého domu (*Návrat*). Tyto dostředivé síly jsou pak zdrojem „přílivu jinakosti“ a „kreolizace“ postav, o nichž byla řeč výše.

(g) Ironie a komično

Koltèsova dramatika působí do značné míry fatalisticky, pesimisticky, poeticky a díky preciznímu jazyku někdy také

¹¹ Překlad KB.

vznešeně. To v kombinaci s určitou kanonizací Koltèsova díla nezřídka vede k tomu, že jsou jeho texty brány příliš vážně a opomíjí se jejich ironický a komický aspekt. Sám autor vnímal, že není v tomto směru pochopen tak, jak by si byl přál. Například kritiky často zmiňované „obecné pravdy“ ve formě sentencí (např. Ubersfeld 1999, s. 173), jež se hojně vyskytují například v *Samotě bavlníkových polí*, nejsou podle Koltèsových slov vážným sdělením, žádnou „filozofií“, nýbrž ironií: „Ne, nikdy by mě nenapadlo vymýšlet nějaká moudra. Nejsem filozof. Nejsem myslitel. [...] Mělo by se to chápat jako ironie. Všechno, co je řečeno o mužích, ženách a zvířatech, všechno je to ironie.“ (Koltès 1999, s. 105)¹²

Koltès vnímal jako velmi důležité, aby se publiku hry „líbily“, aby jak jemu samotnému, tak divákům přinášely potěšení. Každá z jeho her má podle autora humornou, komediální složku, přestože způsob jejich inscenování tomu neodpovídá: „Vždycky jsem chtěl psát komedie. Myslím, že moje hry jsou ve skutečnosti mnohem vtipnější, než jak bývají obvykle inscenovány. Není divu, Patrice Chéreau je velký pesimista. Myslím, že kdyby se našel veselejší režisér, mohli bychom se zasmát mnohem víc. Mimochodem v Německu bývají inscenace také moc temné.“ (Koltès 1999, s. 138).

Snaha zdůraznit komediální složku je patrná v *Návratu*, který svými odkazy k žánru bulvární konverzační komedie, zasazením do konkrétního „časoprostoru“ a méně beznadějným vyzněním vůbec výrazně vybočuje z celku Koltèsova vrcholného díla. Nicméně přítomnost humoru a ironie je třeba mít na paměti i v případě ostatních pěti vrcholných textů, v nichž bývají často přehlíženy.

(h) Jazyk

Síla Koltèsova jazyka pramení především z jeho schopnosti mísit a sjednotit ve strhující celek dva odlišné jazykové světy: jednoduché, přímočaré vyjadřování vycházející z běžné spisovné i nespisovné mluvené francouzštiny na straně jedné a silně poetický, precizní a literární jazyk na straně druhé (Ubersfeld 1999, s. 168). Tato „směs“ je však v každém z vrcholných textů namíchána v odlišném poměru a lze říci, že přes některé

¹² Překlad KB.

společné rysy téměř každý z Koltěsových textů, analyzovaných v této práci, mluví svébytným uměleckým jazykem.

Společným znakem Koltěsových textů je prostota lexika (Ubersfeld 1999, s. 170). Najdeme zde ponejvíce slova zcela běžná, ať už stylově neutrální a bezpříznaková, nebo familiární, nespisovná a vulgární. Míra spisovnosti a nespisovnosti lexikálních jednotek je však v jednotlivých vrcholných textech odlišná. Zatímco v *Samotě* nejsou téměř užity jazykové prostředky, které by náležely do oblasti „*language populaire*“ a dokonce ani „*language familier*“, v *Boji*, *Přístavišti* i *Zuccovi* se takové rejstříky hojně objevují.

Jestliže se lexikální stránka Koltěsova vrcholného díla vyznačuje jednoduchostí, platí pravý opak o jeho syntaxi. Na skutečnost, že nejvýraznější a nejoriginálnější složkou Koltěsova jazyka je právě syntax, poukazuje ostatně ve své monografii i Anne Ubersfeld (Ubersfeld 1999, s. 174).

Velmi častým postupem, který se v různé míře objevuje ve všech vrcholných textech, je vytváření řetězců větných členů nebo vět (hlavních či vedlejších), jež jsou navzájem ve vztahu parataxe. Výsledkem je horečnaté, co do informační hodnoty často „nadbytečné“ vrstvení významů, jakoby si postihnutí určitého smyslu vyžadovalo vyčerpávající výčet pohledů na danou věc z různých úhlů a v odlišném světle. Hojně zastoupeny jsou tedy stylistické figury založené na hromadění významů, především akumulace, gradace, pleonasmy.. Bude o nich ještě řeč níže.

Obzvláště neobvyklé a silně literární podoby nabývají syntaktické postupy v *Samotě*. Souvětí jsou zde zvláště dlouhá, složitě konstruovaná, periodická a až řečnický ornamentální (Ubersfeld 1999, s. 174). Výrazným stylistickým prvkem jsou (nejen) v tomto Koltěsově textu hry s opakováním (slov, slovních spojení, hlásek) (Ubersfeld 1999, s. 175).

Mezi oblíbené Koltěsovy postupy patří také „sekání“ textu do kratších úseků. Takových „*phrases hachées*“ (Moquillon 2003, s. 44), přerývaných vět, autor dosahuje právě popsáním řetězením kratších syntagmat a vět oddělených čárkou a dále vytýkáním větných členů, přiřazováním přístavek nebo vkládáním vsuvek. Při hlasitém předčítání nebo jevištním přednesu působí podobné pasáže, ve vrcholných textech velmi běžné, přerušovaně, jakoby mluvčí nemohl popadnout dech, byl rozčílen nebo jinak emocionálně rozrušen.

S popsanými syntaktickými jevy úzce souvisí pověstná Koltěsova „musique“ - rytmus a zvukosledy - a na ní silně závislý umělecký účinek textů. Tento účinek se stává spolutvůrcem samotného významu, dává „vycítit“ smysl, který slova sama o sobě ani jejich prosté, čistě referenční kombinování nedokážou plně vystihnout: „Aby se objevil význam, je třeba hromadit slova, vytvořit rytmus a hudbu. Hudba vytváří smysl, izolované slovo samo o sobě nestačí. Potřebujeme spoustu slov, abychom se mohli pokusit o zachycení a co nejvýstižnější vyjádření určitého významu.“ (Koltès 1999, s. 107)¹³

„Spousta slov“, podle Koltèse nezbytnost k zachycení významu, není v jeho díle ve službě deskriptivního, čistě referenčního popisu, nýbrž často vytváří síť obrazů, především básnických přirovnání a metafor. I obrazy, stejně jako lexikální jednotky užité v jejich primárním významu, jsou v Koltěsových vrcholných textech většinou prosté. Aniž by působily triviálně a otřepaně, čerpají z lidové kultury, z podvědomí nejširších vrstev, ze základních archetypů a mýtů.

Zvukový účinek je vytvářen opakováním slov, slovních spojení a hlásek, o němž již byla řeč výše. Tímto způsobem vzniká nespočet stylistických figur zvukových, slovních leitmotivů a někdy dokonce i rýmů či asonancí. Obsedantnost, s níž se text stále vrací k určitému segmentu jazykového materiálu, útočí na divadelního diváka nebo čtenáře, hypnotizuje ho a znepokojuje.

Podobně jako v případě spisovnosti a nespisovnosti se vrcholné texty různí co do míry složitosti syntaxe, hudebnosti, obraznosti i poetičnosti. Například text *Samoty* je monologický, syntakticky velmi komplikovaný a jazykově neobvyklý, snoubí se v něm obraty vlastní vysokému literárnímu stylu se záměrným primitivismem obrazů a pojmenování. *Boj*, *Přístaviště* a *Zucco* se v porovnání se *Samotou* vyznačují hojným výskytem jazykových prostředků, jež se v řeči běžně užívají, a to včetně výrazů silně nespisovných až vulgárních. *Boj* je navíc specifický řidším využíváním stylistických figur a obrazů.

Nejen, že je koltěsovský jazykový „koktejl“ namíchan jinak pro každou hru; liší se také podle toho, která postava „mluví“. To se týká her, v nichž lze, alespoň do určité míry, rozpoznat „charakter“ postavy, motivaci jejího jednání a její vztah k

¹³ Překlad KB.

postavám ostatním. Ze čtyř textů, které jsou analyzovány v této práci, se tedy jedná o *Boj*, *Přístaviště* a *Zucca*. Například Cal (*Boj*) se „vyjadřuje“ nespisovně, nedbale, vulgárně, až primitivně. Jeho lingvistickou obdobou (a do značné míry i obdobou charakterovou) je v *Přístavišti* postava Charlese, v *Zuccovi* postava Bratra Dívky. Leona (*Boj*) se vyjadřuje jako afektovaná, poněkud jednoduchá naivka, Monika (*Přístaviště*) zase působí lehce hystericky, když na nepříjemné zprávy pokaždé reaguje výkřikem „Très bien, bravo!“.

Záleží však také na tom, ke komu zrovna postava mluví: Cal volí méně nespisovný tón, když mluví k Leoně; Zucco v počátku hry ke své matce promlouvá jako dítě, později ale jeho „dětskost“ mizí. V Koltěsových textech, přestože postavy často mluví svým svébytným způsobem, však nelze očekávat naturalistickou nápodobu skutečného vyjadřování charakteristického pro určité prostředí nebo typ člověka. Řeč postav je vždy stylizovaná (Übersfeld 1999, s. 168), i když v různé míře. Navíc Koltěsovo vnímání světa není stereotypní. Tak například Cal (*Boj*) se vyjadřuje jako buran, přestože je ze všech přítomných nejvzdělanější, a naopak prostitutka v *Zuccovi* mluví velmi vybraně.

V jazyce, jakým mluví Koltěsovy postavy, se také projevuje jejich rozštěpená, kreolizovaná kulturní identita. Leona (*Boj*) přechází z francouzštiny do němčiny, svého druhého jazyka; Albury střídá francouzštinu a domorodý africký jazyk; Cecílie (*Přístaviště*) v agónii přechází z francouzštiny do španělštiny a nakonec do kečuánštiny, svého prvního jazyka. „Polyglotem“ je i poslední Koltěsův hrdina, Roberto Zucco, který pronáší Danteho verše v italštině.

Detailnější rozbor jazyka každé ze čtyř her, vybrané pro podrobnější analýzu, provedu v kapitole 4 (Srovnávací analýza originálů a překladů).

3. VÝCHODISKA TRANSLATOLOGICKÉ ANALÝZY

Translatologická analýza bude vycházet z předpokladu, že „cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které by nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční“. (Levý 1983, s. 83) Zachováním původního díla se míní rekonstrukce jeho významových a estetických hodnot, (Hrdlička 2003) neboli přenos jeho ideově-estetického obsahu. (Levý 1983, s. 46) Tyto hodnoty, jež je třeba konkretizovat v odlišném jazykovém materiálu, jsou odhalovány interpretací a jazykovou analýzou originálu. Žádoucím výsledkem překladatelského procesu je tzv. překlad věrný, který v maximální možné míře zachovává smysl celku (a - pokud to lze - i částí), stejně tak jako uměleckou strukturu díla neboli způsob, jakým původně autor realizoval svůj záměr. (Hausenblas 2004, s. 127)

Naprostá ekvivalence předlohy a překladu je nemožná, „věrný“ nebo „adekvátní“ překlad je vždy jen optimální aproximací originálu. (Ilek 1983, citováno podle Horálek 2003, s. 10) Tam, kde to cílový jazyk dovoluje, je při překládání uměleckých děl nutné rekonstruovat to, co v předloze přesahuje významově neutrální složku danou jen jazykem a tradicí a co je tedy specifické, zvláštní, originální. Onen neutrální komponent pak má být v překladu rovněž nahrazen funkčně ekvivalentními prostředky, tedy takovými, které jsou v přijímající kultuře vnímány v dané době cílovou skupinou (čtenářem, divákem) jako neutrální. (Hausenblas 1983, s. 8-9)

Překladatel by tedy měl usilovat o maximální míru funkční ekvivalence překladového díla jako celku, o vyvolání obdobného komunikačního účinku v přijímající kultuře. Nemělo by k tomu však docházet za cenu opuštění principu primárního, a sice zachování smyslu a umělecké struktury díla (jeho stylu, výstavby) v co nejvyšší míře. Stejně tak jako je překlad vždy jen přiblížením k originálu, i účinek, který vyvolá dílo původní a překladové, není a nemůže být zcela totožný. (Horálek 1973, s. 11) Ne zcela ekvivalentní účinek díla a jeho překladu v odlišném přijímajícím prostředí nebude proto v této práci považován za důkaz překladatelského nezdaru. Pokud to odlišný jazykový materiál dovoluje, je však na místě vyžadovat maximální míru funkční ekvivalence při převodu dílčích úseků

textu; tam se naopak tento faktor stává determinujícím pro adekvátnost překladu. (Hrdlička 2003, s. 20-21)

Tento přístup k překladu se běžně aplikuje na literární texty prozaické a básnické, které jsou určeny ke čtení. V případě překladů dramát se častěji než u zmíněných textových typů přistupuje k volnějšímu nakládání s originálem, ve službě konkrétní inscenace a režisérskému pojetí (Aaltonen 2004; Schlegelová 2007). V českém překladatelském kontextu je nicméně i u překladů dramát běžnější důraz na vystižení originálu, předloha se do podrobností studuje v jejím historickém a kulturním kontextu, zatímco zřetel k přijímajícímu publiku je spíš druhotný. (Schlegelová 2007, s. 115)

Překlady Koltěsových her, určené pro antologii tohoto autora, však nevznikly na objednávku určitého divadla, ale jejich cílem bylo nabídnout Koltěse v „ryzí“ podobě, prezentovat co nejvěrnější překladové texty, které nebudou předznamenávat konkrétní inscenační pojetí. (Jobertová 2010; Patočková 2010)¹⁴ Podobný přístup je patrný pro celou edici Divadelní hry, v níž antologie Koltěsova díla vyšla. Jejím prostřednictvím Divadelní ústav nabízí výbory z díla velikánů světového divadla. Jedná se o řadu velmi prestižní, která slouží především původnímu autorovi – velké divadelní autoritě. Překlady Koltěsových her, vydané Divadelním ústavem, vznikly tedy na základě stejného principu věrnosti, který se v našem kulturním prostředí zpravidla aplikuje na literární překlad. Jsou tím, co Sirku Aaltonen (2004) nazývá „loosely targeted translation“ – překlad, který je nezávislý na scénickém ztvárnění v konkrétním prostoru, čase, pro publikum určitého typu. Nic tedy nebrání tomu aplikovat na překlady Koltěsových her výše definovaná kritéria, primárně formulovaná pro překlad prózy a poezie. Jedinou zvláštností, vyplývající z faktu, že se jedná o texty pro divadlo, je specifický požadavek na mluvnost – pokud možno nekomplikovanou vyslovitelnost replik. Jak ale uvidíme, sám Koltěs si ve své tvorbě tohoto principu nijak zvlášť necenil a hercům práci neulehčoval; i ve francouzských originálech je konstrukce vět místy složitá a běžné řeči vzdálená. Není žádoucí, aby se překladatel v podobných pasážích snažil například o větnou stavbu, která by

¹⁴ Rozhovory s KB.

umožňovala snadnější deklamaci, a popřel tak charakter výchozího textu (jak navrhuje např. Levý 1983, s. 162).

4. SROVNÁVACÍ ANALÝZA ORIGINÁLŮ A PŘEKLADŮ

Z toho, co bylo dosud řečeno v kapitole o jazyce Koltèsových vrcholných děl, lze vyvodit, proč byly pro podrobnější rozbor originálů a překladů vybrány právě *Boj černocha se psy*, *Západní přístaviště*, *V samotě bavlníkových polí* a *Roberto Zucco*. Kromě toho, že každý z textů přeložil do češtiny jiný překladatel (nebo překladatelé), jsou tu zastoupeny:

- hry monologické a vzdálené tradičním dramatickým kategoriím, důsledně užívající spisovnou literární francouzštinu, výrazně obrazné a poetické (*Samota*);
- hry dialogické (s monologickými nebo „kvazimonologickými“ replikami), jazykově vystavěné na umělecké aktualizaci běžné mluvené francouzštiny, spisovné či nespisovné, výrazně obrazné a poetické (*Přístaviště* a *Zucco*);
- hry dialogické (s monologickými nebo „kvazimonologickými“ replikami), jazykově blízké běžné mluvené francouzštině, spisovné či nespisovné, méně využívající stylistické figury a obrazná pojmenování (*Boj*).

Pořadí podkapitol záměrně kopíruje způsob, jakým jsem hry rozdělila do tří skupin. Nejprve se budu věnovat textu *Samoty*, protože se jedná o hru jazykově nejsložitější a nejbohatší na komplikované syntaktické postupy, stylistické figury a obrazná pojmenování, které se objevují v „odlehčenější“ podobě i v textech ostatních. V dalších rozbořech stylu originálů proto tyto obdobné jevy nebudu znovu detailně popisovat, ale odkážu na analýzu francouzského textu *V samotě bavlníkových polí*.

4.1 DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON (V SAMOTĚ BAVLNÍKOVÝCH POLÍ)

4.1.1 Obecný popis a interpretace

Divadelní hra *Dans la solitudes des champs de coton* (v druhém českém překladu *V samotě bavlníkových polí*) je jedním z Koltèsových nejobtížnějších textů, jak po jazykové, tak po interpretační stránce. Překážky, jež klade každému pokusu o divadelní ztvárnění, představovaly pro Koltèsova dvorního režiséra Patrice Chéreaua velkou výzvu. V době, kdy se pustil do nastudování *Samoty*, měl za sebou již velmi úspěšnou inscenaci *Boje* a naopak méně divácky oceněné nastudování *Přístaviště*. Chéreau, který pro *Samotu* dlouho a bolestně hledal adekvátní divadelní ztvárnění, ji nakonec nastudoval celkem třikrát. Poslední z těchto inscenací z poloviny devadesátých let, uváděná v Manufacture des Oeillets (Ivry) v produkci Odeonu, se nakonec ve Francii stala doslova kultem a zároveň vrcholem Chéreauova divadelního působení.

Text je dost vzdálen tomu, co běžně chápeme pod pojmem „divadelní hra“. Postrádá příběh, dramatické jednání, scénické poznámky, popis postav a rozčlenění do jednání. Její výstavba není dialogická v pravém slova smyslu. Promluvy postav je sice možné považovat za dialog, protože se pravidelně střídají. Svou délkou, stylizovaností a jen nepřímým navazováním na obsah předchozí repliky se však podobají spíše monologu. Odhlédneme-li od autorova jasného záměru napsat právě text pro divadlo, mohla by být *Samota* považována za jiný, ačkoli těžko definovatelný prozaický útvar. Často se vyzvedává například její podobnost s filozofickými dialogy 18. století (Übersfeld 1999, s. 60).

V tomto zvláštním díle spolu rozmlouvají dvě postavy, Dealer a Klient. První oslovuje druhého s tím, že mu chce nabídnout neurčitou věc, po níž prý Klient touží. Pojmenování postav, motiv prodeje a koupě a také téměř slovníková definice „dealu“, jíž Koltès celý text uvozuje, vytvářejí od počátku pocit, že princip obchodní výměny, jakéhosi ne zcela čistého „kšeftu“, tu určitě bude nějak přítomen.

Dealer oslovuje Klienta a svou výmluvností se ho snaží přesvědčit o tom, že má něco, po čem Klient touží. Po celou dobu však odmítá toto „něco“ pojmenovat, zatímco Klient se

zdráhá jakkoli naznačit, po čem by snad mohl toužit, a dokonce odmítá, že by vůbec nějakou touhu mohl mít. Dealer také, přestože chce udělat „deal“, nevyjádří, co za to „něco“ chce.

O Dealerovi se z toho, co nám o sobě říká, dozvídáme, že než začal rozhovor, jehož jsme svědky, položil Klientovi ruku na rameno a nabídl mu svůj kabát. Viděl, že je mu zima, je oblečen v podivných hadrech a je mu bídě. Připomínal mu husu (v originále slepici) postiženou prašivinou a chtěl zjistit, zda jeho „zjevně husí kůži odpovídá teplo husy živé nebo chlad husy mrtvé“. Tomu všemu ještě předcházely dva zásadní momenty, o jejichž motivaci se posléze Dealer a Klient přou: Klient věnoval Dealerovi pohled a vybočil ze své původní dráhy směrem k němu. Dealer také nepřímě říká, že to není poprvé, co se o něco podobného pokusil. Na stejném místě a ve stejnou denní dobu stojí velmi často, pozoruje lidi a někdy se pokusí zastavit kolemjdoucího. Proč to dělá, zda jim něco nabízí, a případně co jim nabízí, však zůstává nevyřčeno.

Hodina a místo hrají významnou roli. Dealer a Klient se setkávají za tmy a na pochmurném místě, kam se lidé nechodí dobrovolně procházet. Dealer sem zapadá, jeho kůže je totiž také černá - Klient, když opravdu anebo jen verbálně lituje, že se na Dealera kdy podíval, poznamenává, že žádná tma by nebyla dost černá, aby zakryla Dealerovu tvář.

O Klientovi také nevíme mnoho. Na rozdíl od Dealera nepatří do tohoto místa a nelibuje si v této hodině: je zde cizincem, pouze místem prochází na cestě od jednoho bodu k druhému, jde si za svými záležitostmi anebo to alespoň tvrdí. Když mu Dealer nabídl svůj kabát, nesáhl po něm a nechal ho spadnout na zem. U Koltěse však nikdy není nic jednoznačné: Klientova nezúčastněnost a nezájem jsou do určité míry předstírané. Připouští totiž, že Dealerovi věnoval pohled a že uhnul ze své cesty. Když může utéct, neudělá to, a naopak chce od Dealera „zájem toužit, nápad na nějakou touhu, předmět, cenu a uspokojení.“ Celá situace dospívá do bodu, kdy oba něco čekají, ale ani jeden nic nedostává. Dealer Klientovi nic nenabídne a Klient nezmíní nic, co by od Dealera chtěl. Kdyby šlo o obyčejný obchod, zřejmě by šli oba zkusit štěstí jinde. Ale v této hře tomu tak není. V závěru hry ani jeden z aktérů neodchází, ponížení a zklamané očekávání je dohánějí k boji. Oba sahají po zbrani, ať ve vlastním či přeneseném smyslu.

Po celou dobu se přitom téměř neodchýlí od zdvořilostního tónu a nedojde k žádnému druhu sblížení. Ironie a výsměch jsou zpravidla zahlazeny zdáním formality, mluvčí se vzájemně nevyprovokují k žádnému výbuchu emocí. Nicméně už samotná přítomnost ironických narážek, pocitu ponížení a zklamání emocionální náboj má. Navíc zaznějí i výroky, které jsou svým obsahem silně citové. Například když Dealer řekne Klientovi, že, ať chce nebo ne, on zůstane u něj, když bude bdít, když bude spát a možná ještě dál, zřejmě ve smrti. Nebo když Klient najednou nečekaně pronese slavnou větu „Láska neexistuje, láska neexistuje.“ To vše brání vnímání situace jako čistě obchodní a napovídá, že „kšeft“ je tu jen jakýmsi vnějškovým rámcem, jenž skrývá pravý účel jednání obou postav.

Jak je z tohoto krátkého shrnutí zřejmé, jednoznačná interpretace hry je nemožná. O pouhý obchod se tu nejedná. Ale o co tedy? Dilema, pro jaký výklad se rozhodnout, měl i Patrice Chéreau. I on si kladl otázku: jde tu o drogy, milostné svádění, nebo obecně o touhu jako zásadní životní princip? V Chéreauově zpracování se postupně odrazily všechny tyto možnosti, až nakonec „zvítězil“ výklad třetí (Ubersfeld 1999, s. 58).

Pravdou je, že touha skutečně stojí v centru tohoto zdánlivě filozofického, silně ironického a skrytě emocionálního dialogu. Slovo „touha“ se jen v první replice Dealera objevuje celkem 11x a v navazující promluvě Klienta 7x.

V kontextu toho, co víme o Koltèsově dramatice, se nezdá, že by se jednalo o touhu po drogách, které poskytují pouhou náhražku skutečných prožitků. Spíš jako by se tu jednalo o touhu, bez níž nelze skutečně žít, snad jen přežívat právě jako ta husa postižená prašivinou, na kterou je třeba si sáhnout, chceme-li zjistit, zda je živá nebo mrtvá. O touhu po druhém, po překonání samoty, jež je však v Koltèsově světě z principu nemožné. Rámec obchodního „dealu“ jakoby ironizoval marnost tohoto lidského snažení a zároveň poskytoval skrýš koltèsovským postavám, které většinou neříkají přímo to, co skutečně chtějí.

4.1.2 Analýza dominantních jazykových jevů ve francouzském originále

(a) Prvky vysokého a knižního stylu

V *Samotě* nalezneme slovesné časy, slovní spojení a konstrukce vlastní vysokému a knižnímu stylu.

Několikrát je užito tvarů jednoduchého perfekta, které je dnes považováno za čas knižní. Toto užití je o to nápadnější, že se vyskytuje v replikách divadelních postav, tedy v textu, jenž předjímá mluvený dialog. Běžné je také užití vazeb jako *Non pas que + subj.*, *ni que + subj.*, promluva je několikrát zdůrazněna vazbou *sachez que*, jež rodilý mluvčí považuje za projev vysokého, sofistikovaného stylu. Například namísto *Non pas que j'aie deviné ce que vous pouvez désirer*, *ni que je sois pressé de le connaître* by se v běžné mluvené řeči užilo například *Pensez bien, je n'ai pas deviné ce que vous pouvez désirer, et je ne suis pas pressé de le connaître*. Vlastní vysokému, elegantnímu stylu jsou také výrazy jako *le plus au monde*, *je répugne à m'y enfermer* nebo časté užívání spojky *or*.¹⁵

Postavy si zachovávají odstup a ať je obsah jejich promluvy jakýkoli, forma zůstává po celou dobu přísně zdvořilostní. Například pátá promluva Dealera se začíná slovy: *Si vous me croyez animé de desseins de violence à votre égard - et peut-être avez vous raison - , ne donnez pas trop tôt ni un genre ni un nom à cette violence*.

V textu se také vyskytuje celá řada abstraktních výrazů nebo slov nepřiliš běžných (například z oblasti práva nebo ekonomie), vlastních intelektuálně laděné, kultivované konverzaci, např. *correction*, *complaisance*, *illicite*, *homologué*, *jugeable*, *par hypothèse*.

Příznakem vysokého stylu jsou dále dlouhá, složitě strukturovaná souvětí, stejně tak jako některé stylistické figury. O těchto jevech je detailněji pojednáno níže.

(b) Výrazná délka a složitost větných konstrukcí

Častým jevem v tomto Koltèsově textu jsou dlouhá souvětí, skládající se z několika vět hlavních a mnoha dalších vět

¹⁵ K těmto závěrům jsem došla na základě konzultace s rodilou mluvčí.

vedlejších. Například v první promluvě Dealera nenajdeme ani jednu větu jednoduchou. Velmi četný je výskyt mnohonásobných větných členů a vedlejších vět vztažných. Například první odstavec zmíněné promluvy obsahuje dvě souvětí celkem o čtyřech větách hlavních a deseti větách vedlejších, přičemž čtyři z těchto vět vedlejších jsou věty vztažné.

Orientace v textu je ztížena užíváním středníků pro vyznačení hranice mezi velmi dlouhými souvětími celky. Tento postup propojuje již tak složité struktury navzájem a ztěžuje jejich pochopení. V kombinaci s častým osamostatňováním větných členů, jejich vytýkáním, užíváním vsuvek a přístavek pak dochází k tomu, že tyto kratší segmenty jsou zdůrazněny na úkor celistvosti souvětí.

V textu se často vyskytuje oddělování podmětu od přísudku nebo jiného závislého větného členu od jeho členu řídícího jiným vsunutým členem. Výpověď se tím znejasňuje a napětí zvyšuje.

(c) Rytimizace a pravidelnost

Přestože text tvoří převážně velmi složitá souvětí, lze vysledovat tendenci k segmentaci výpovědi do kratších úseků vytýkáním větných členů, přiřazováním přístavek nebo vkládáním vsuvek. Časté je také vrstvení mnohonásobných větných členů a kratších hlavních nebo vedlejších vět o podobné délce oddělených čárkou: *Et si je suis ici, en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là...* (s. 19)¹⁶

Těmito prostředky se zdůrazňuje segmentace výpovědi do poměrně souměrných výpovědních úseků, které jsou ve výslovnosti ohraničeny přízvukem a pauzou; vznikají tak „prerývané věty“ neboli „phrases hachées“ (Moquillon 2003, s. 44), na které jsem upozornila výše v oddíle 2.2(h). Třebaže se na první pohled nezdá, že by tento náročný text vycházel vstříc divadlu a herci, tímto členěním je přeci jen položen základ výraznějšímu frázování a efektní deklamaci.

Dalším faktorem, který vnáší do textu pravidelnost a řád, je časté opakování určitých slov a slovních spojení buď jako

¹⁶ Není-li uvedeno jinak, stránkové odkazy u citací úryvků francouzského originálu v oddílech 4.1.2 a 4.1.3 se týkají publikace Koltès 1986.

součást stylistických figur nebo jako jednoduchý leitmotiv. Tyto prostředky, prostupující celým textem, jsou na některých místech doplněny ještě pravidelnější organizací jazykového materiálu a zvukomalbou.

Například v první promluvě Dealera a dále v první promluvě Klienta jsou délky syntaktických úseků některých pasáží natolik pravidelné, že téměř vzniká metrický impuls a verš. Tyto rytmické celky jsou často ozvláštněny i opakováním hlásek, které někdy tvoří dokonce rým:

př. 1:

Dealer. - c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi. (s. 9)

př. 2:

Dealer. - je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire; et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble dans le crépuscule; (s. 10)

př. 3:

Client. - Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours ; (s. 13)

Rozdělení do "veršů" je zde částečně motivované interpunkcí, částečně svévolné, intuitivní. Ve zvolených úsecích je poměr slabik, nepočítáme-li v souladu s moderní výslovností koncová nemá -e jako samostatné slabiky, 17-17-5-5, 17-19-19-16-16 a 4-6-6-4-4-4-5-6-6. Tučně vytištěná slova tvoří část rýmu, a to buď rýmu slov příbuzných (*court - parcours*), rýmu identického

(*qui passe devant moi, point - points*), nebo asonance (*s'allume - crépuscule*). V případě hláskové shody u dvojice *passe - débarasse* se jedná spíše jen o zvukosled, neboť obě její strany nejsou umístěny na konci rytmického celku.

Dalším zdrojem pravidelnosti a řádu je rozvíjení větných členů a někdy i vět, které jsou navzájem ve vztahu koordinace, ve dvojčlenných skupinách. Členy vzniklých "dvojic" jsou buď v kontrastním vztahu nebo se doplňují. Obě části dvojice mají většinou velmi podobný počet slabik, jsou "soudměrné". V první promluvě Klienta a první promluvě Dealera najdeme takovou dvojici celkem 43krát, trojici celkem 6krát. Z toho 25 jsou páry "kontrastními". Patří mezi ně např.: *les hommes et les animaux; stérile par le froid ou stérile par le chaud; mélange du chaud et du froid; riches de même et, de même, pauvres; l'acheteur et le vendeur; creux et saillie; mâle ou femelle*.

Tyto struktury jsou velmi významné, protože pomáhají vytvořit základní rámec díla: postavy si jejich prostřednictvím vymezují prostor vůči druhému a vytvářejí pomyslné póly situace, mezi nimiž balancují a rozhodují se. Zároveň tento styl vyjadřování propůjčuje výroky postav jistou významovou zastřenost a tajemnost. Umožňuje jim "pohrávat" si s řečí, kroužit okolo tématu, aniž by řekly něco konkrétního a jednoznačného.

(d) Filozofické a mytizující prvky

Struktura textu je dána sledem spojovacích výrazů, navozujících dojem soustavně a logicky budované kultivované argumentace. Stačí podívat se například na počátky odstavců první promluvy Dealera: *Si... c'est que; C'est pourquoi; Non pas que j'aie... ni que; Puisqu'il...; Dites-moi donc*. Velmi častou a záměrně opakovanou konstrukcí je právě *si... c'est que*, vyjadřující vztah příčiny a následku, vlastní čistě racionálnímu uvažování. Tato racionalita je však v textu systematicky zrazována volbou matoucích přirovnání, nepochopitelným tematickým zlomem nebo vrstvením významů, jejichž souvislost je nejasná.

Dalším výrazným prvkem jsou „nepravé“ sentence, neboli výpovědi, které svým hlavním tématem a formou připomínají hutně, výstižně a neotřele formulované vážné myšlenky, mravní zásady (např. slavné a často citované *un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement* (s. 60)) nebo

výklady o povaze světa. Nicméně často je v nich obsažena notná dávka obraznosti, absurdnosti a ironie, a je proto třeba chápat je s nadhledem. Příkladem mohou být konkurující si „teorie světa“ Dealera a Klienta. Klient na dřívější Dealerův výklad reaguje slovy: *Ainsi vous prétendez que le monde sur lequel nous sommes, vous et moi, est tenu à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence ; or je sais, moi, qu'il flotte, posé sur le dos de trois baleines.* (s. 46)

Významným zdrojem mytického náboje textu jsou četná přirovnání a obrazy související s přírodou, se základními principy a protiklady života (člověk - zvíře; samec - samice; plodnost - sterilita; světlo - tma; teplo - zima; panna - prostitutka; panictví - pohlaví).

Filozofický ráz textu dodává také užívání lexikálních jednotek základních bez silného konotativního a expresivního náboje. Až na několik výjimek (například oslovení „petit père“, které na sebe také strhává náležitou pozornost) se ve výběru slov uplatňuje jádrové synonymum, nejméně příznakový člen synonymické řady. Na lexikální rovině je tak text do značné míry formální, postavy si udržují odstup, nedávají najevo své pocity a naopak se snaží budit zdání, že jejich jednání je promyšleným a čistě racionálním obchodem. Náznaky expresivity je možné nalézt spíše na úrovni syntaktické, v oblasti figur a v přerývaných výpovědích.

(e) Obraznost a poetičnost

Text je velmi bohatý na obrazná pojmenování, především přirovnání, která jsou v mnoha případech velmi složitá a někdy jsou rozvedena až do krátkých parabol (podobenství). Častá je také metafora, výrazně se uplatňuje personifikace. Pro text je typické překvapivé propojování více obrazů nebo obrazů s úseky neobraznými a dále nejasná hranice mezi pojmenováním základním a přeneseným. Právě tyto rysy jsou do značné míry příčinou tajemnosti a nejednoznačnosti díla.

Příklady:

Le client. - [...] On est une abeille qui s'est posée sur la mauvaise fleur, on est le museau d'une vache qui a voulu brouter de l'autre côté de la clôture électrique ; on se tait ou l'on fuit, on regrette,

on attend, on fait ce que l'on peut, motifs insensés, illégalité, ténèbres.

J'ai mis le pied dans un ruisseau d'étable où coulent des mystères comme déchets d'animaux ; (s. 25)

Le client. - [...] Je ne veux pas d'une paix venue de n'importe où ; je ne veux pas que l'on trouve la paix.

Mais le regard du chien ne contient rien d'autre que la supposition que tout, autour de lui, est chien de toute évidence. (s. 45-46)

V protikladu k složité syntaktické struktuře a vysokému stylu větného navazování jsou obrazná pojmenování, ač rozvětvena, často založena na obrazech velmi prostých, až „nebásnických“. Ve většině případů jsou spjata se zvířecím světem, lidskou tělesností a nepříjemnými fyzickými pocity – evokují například proces trávení, slinu v koutku úst, popálený obličej, zranění způsobené taškou padající ze střechy, tlamu pasoucí se krávy, drogy, bordel, utíkajícího psa nebo pelichající slepici:

comme une crise de hoquet après un grand repas (s. 47); comme un poids dont il faut que je me débarrasse (s. 9), comme une petite vierge élevée pour être putain (s. 11), comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue (s. 15); (peur) comme celle d'un enfant pour une taloche possible de son père (s. 21); comme la poule atteinte de teigne déplumante (s. 36).

Výrazným ozvláštňujícím prostředkem jsou četné figury – výrazové prostředky, spočívající v odchylkách od norem běžného sdělovacího jazyka. Silně se uplatňuje především opakování stejných slov nebo sousloví, významové kontrasty a paralelismus. Časté je opakování vazby *Si ... c'est que*, paralelismus vedlejších vět uvozených *que* a zápor typu *ni - ni*. Kromě toho se v textu hojně vyskytují figury založené na opakování nejrůznějších spojek (často *et*) nebo podstatných a přídavných jmen, jejichž cílem je většinou zdůraznění dané pasáže.

Příklady:

paralelismus:

... sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts, et qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou inverse, et que, partant d'absolue qu'elle

était, la ligne sur laquelle vous vous déplaçiez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale. (s. 18)

...et il va bien falloir que je n'en ai pas à faire, que vous déménagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez... (s. 15)

opakování:

... ni la loi ni l'électricité (s. 24); point de paix ni de droit (s. 24); ni un genre ni un nom (s. 34); ni dans l'enthousiasme ni dans la langueur (s. 38)...

Si vous marchez dehors ... c'est que (s. 9) ; si je suis à cette place ... c'est que (s. 9) ; si j'aime être chatouillé ... j'aime ... (s. 16) ; si je dit que ... est-ce parce que (s. 17) ; si je le suis ... mon bordel n'est pas ... (s. 18) ; si je suis ici ... c'est que (s. 19) ; si j'ai fait un écart ... c'est que (s. 19) ; si je vous parle ... ce n'est pas... (s. 20)

polysyndeton (nadmíra spojek), epizeuxis (prosté opakování slov za sebou) a anafora (opakování slov nebo sousloví na počátku syntaktických celků):

...il n'y a que la menace et la fuite et le coup sans objet à vendre et sans objet à acheter et sans monnaie valable et sans échelle des prix, ténèbres, ténèbres des hommes qui s'abordent dans la nuit (s. 24)

Alors, gardez votre main dans votre poche, gardez votre mère dans votre famille, gardez vos souvenirs pour votre solitude, c'est la moindre des choses. (s. 50)

Car votre main s'est posée sur moi comme celle du bandit sur sa victime ou comme celle de la loi sur le bandit, et depuis lors je souffre, ignorant, ignorant de ma fatalité, ignorant si je suis jugé ou complice, de ne pas savoir ce dont je souffre, je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites et par où s'écoule mon sang. (s. 33)

(f) Konkrétnost, prostota a syrovost

Přese všechno, co bylo řečeno výše o složitosti, stylizovanosti, formálnosti a vznešenosti stylu, je třeba uvědomit si i druhou, kontrastní polohu, která je textu také vlastní.

Syrovost evokují především obrazná pojmenování, o nichž byla řeč výše. Zdrojem konkrétnosti a prostoty je v první řadě cílené mnohonásobné opakování určitého slova nebo slovního spojení i tam, kde by bylo možné užít synonyma nebo nahradit

podstatné jméno zájmenem. Dále se jedná o hojné užívání nejjednodušších slov, která označují základní jevy přírodního a lidského světa. Časté je opakování motivu podobnosti lidí a zvířat, protikladu světla a tmy, zimy a tepla, samce a samice, panenství a prostituce. Nápadné a příznakové je také hromadění významů. Záměrně se například explicitně vyjadřuje skutečnost, která je z kontextu již zřejmá (pleonasmy), nebo se hromadí představy spojené určitou myšlenkou – například se jedna skutečnost pojmenovává vícero slovy či souslovími (akumulace). Nápadně důsledně jsou zvláště pojmenovávány nebo popsány všechny složky skutečnosti i tam, kde bychom čekali zobecnění. Významným zdrojem tohoto vyladění textu jsou také syrové obrazy a jednoduchost slovní zásoby, o nichž byla řeč výše.

Užívání těchto prostředků nelze v žádném případě vnímat jako neobratnost, jež by do překladu neměla být přenesena. Jedná se o výrazné stylistické prostředky, které mají estetickou a expresivní funkci. Je možné považovat je za projev autorovy tendence vyhýbat se jazykovým klišé, inspirovat se mluvou cizinců, znovu objevovat a aktualizovat jazyk.

Příklady:

...et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux... (s. 11)

...peut-être n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en sécrète à l'image du bandit pour traquer le bandit (s. 33); Et bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même. (s. 28)

(g) Kontrasty

Z výčtu charakteristických rysů Koltèsova stylu ve hře *Dans la solitude des champs de coton* je patrné, že se jedná o dílo plné protikladů: prvky vysokého stylu se setkávají s výrazy, které zůstávají silně „při zemi“, formální rámec vlastní striktně racionální argumentaci je vyplněn obtížně dešifrovatelnými pasážemi. Kombinace výrazů, které navozují dojem logického argumentačního postupu a zdvořilosti, s nesouvisejícími významy nebo významy souvisejícími jen nejasně a vzdáleně je hlavní příčinou charakteristické významové zastřenosti a tajemnosti textu (příklad byl uveden v bodě (e) Obraznost a poetičnost).

Prolínáním zdvořilostních obrátů a složitého navazování s „nízkým“ způsobem vyjadřování vzniká komično a ironie:

Mais si je me suis trompé, si vous n'êtes pas sorti d'une mère, et que personne ne vous fit de frères, que vous n'avez pas de petite fiancée qui se réveille avec vous le matin dans vos draps, petit père, je vous demande pardon. (str. 47)

Jevem, který se výrazně podílí na významově kontrastním charakteru textu, jsou také „dvojice“ větných členů a vět, zmiňované v bodě 3 - Rytimizace a pravidelnost. Jejich dvě strany velmi často fungují jako protiklady (člověk-zvíře, samec-samice, panna-kurva, arogance-lidskost, surovci-slečinky) nebo představují dvě vzájemně závislé části nějakého vztahu (prodávající-kupující, touha-předmět touhy, bota-mastný papír). Mnohé z těchto „dvojic“ se v textu objevují vícekrát; propojují různé části textu navzájem, a jsou tak významným kohezním a významotvorným faktorem.

Tyto struktury prostupují nejen argumentační výstavbou, ale na jejich základě jsou také rozvíjena přirovnání, metafory a figury. Opozice, odlišnost nebo specifický vztah dvou prvků dohromady tvoří důležitý princip myšlenkové a estetické výstavby díla.

4.1.3 Analýza překladu

Z rozboru originálu je patrné, že *Dans la solitude des champs de coton* je textem obtížným, a to jak po stránce interpretace a pochopení myšlenkového obsahu, tak po stránce jazykové. Úkol překladatele do češtiny je tedy nelehký.

Některé problémy překladu tohoto díla vyplývají z odlišností samotných jazykových a kulturních systémů. Například čeština se obtížně vypořádává s převodem prvků vysokého a knižního stylu, neboť její možnosti výběru jsou v této oblasti podstatně omezenější než možnosti francouzštiny. Na syntaktické úrovni může působit potíže převod složitých souvětí a mnohonásobných větných členů. Zvláště častý výskyt vět vztažných, jejichž hromadění ve francouzštině může mít dokonce jistý stylistický půvab, působí v českém textu pedantským a neohrabaným dojmem: vrstvení vedlejších vět uvozených spojkou „který“ nepatří k esteticky účinným postupům, užívaným v krásné literatuře. Dalším úskalím, zakódovaným

v samotné podstatě přenosu textu z jednoho jazyka do textu jazyka druhého, je převod rytmických a prozodických kvalit originálu. Problémem tohoto typu může být v některých případech také převedení stylistických figur.

Jednoduchý ale nemusí být ani převod míst, která jsou sice jazykově bezproblémová, avšak jejich interpretace vychází z pochopení různých významových vrstev díla. V *Samotě* jsou sice konkrétní poselství nebo hlavní smysl textu silně zatemněny, nicméně je důležité rozkrýt autorův přístup ke světu, vnímat na jedné straně tradice, z nichž čerpal, a na straně druhé všudypřítomnou ironii, která vážné, až patetické elementy neustále podemílá.

Text byl do češtiny přeložen dvakrát. Poprvé překlad (dále označován jako P1) pořídila Daniela Jobertová (tehdy Gothová), významná česká divadelní vědkyně a odbornice na francouzské divadlo. Rozhodla se jej přeložit poté, co ve Francii zhlédla poslední (třetí) Chéreauovu inscenaci *Samoty* (1995). Překlad zhotovila tehdy poměrně nezkušená překladatelka z nadšení ze silného divadelního zážitku (Jobertová 2010), nebyl objednáán žádným nakladatelstvím a nebyl nikdy vydán, ačkoli jeho rukopis je k dispozici v Divadelním ústavu. V této práci je analyzován a hodnocen jen proto, aby bylo možné ukázat na rozdíl mezi ním a jeho pozdější úpravou (která je v této práci označována jako „druhý překlad“) rozsah, obtížnost a strategii redakční práce.

Druhým překladem (dále označován jako P2) zde nazýváme velmi výrazně přepracovanou verzi překladu Daniely Jobertové, která byla vytvořena pro souborné vydání Koltěsových *Her*. Domnívám se, že právě rozsah úprav opravňuje klasifikovat text jako druhý překlad spíše než jako druhou verzi jednoho překladu. Ne bezdůvodně se pod něj nepodepsala jen Daniela Jobertová, ale také redaktor Václav Jamek.

V následujících sedmi oddílech jsou analyzována překladatelská řešení, která byla na základě analýzy originálu vyhodnocena jako klíčová pro převod myšlenkového obsahu a estetických kvalit textu, a dále ta řešení, jež jsou zajímavá z podstaty překladatelského procesu (např. převod smyslu bez významových posunů). Stejný přístup bude uplatněn i v případě analýz překladů dalších tří Koltěsových her, které jsou také předmětem této práce.

(a) Zdařilé převedení složitých souvětí

Při hlubším pročtení druhého překladu je zřejmé, že překladatelé velmi dobře pochopili složité vztahy v dlouhých souvětích a dokázali je podobně komplexně, ale přesto srozumitelně, převést do češtiny. Ačkoli překlad často volil pro vyznačení předělu mezi dvěma souvětími tečku na rozdíl od středníku v originálu, podařilo se zachovat charakteristickou délku a složitost větných konstrukcí:

Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où vous m'avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d'un point à un autre ; et je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui ne va pas d'un point à un autre mais qui, à une place invariable, guette celui qui passe devant lui et attend qu'il modifie légèrement son parcours. (s. 17)

(P2) Říkejte si totiž, co chcete, ale čára, po které jste šel a která zpočátku možná byla přímá, se zakřivila, jakmile jste si mě všiml, a já poznal přesně ten okamžik, kdy jste si mě všiml, přesně podle okamžiku, kdy vaše cesta uhnula, a uhnula ne směrem ode mě, uhnula ke mně, jinak bychom se nikdy nesetkali, vy byste se ode mne stále víc vzdaloval, neboť jste šel rychlostí člověka, který se pohybuje od jednoho bodu k druhému, a já bych vás nikdy nedohnal, protože já se pohybuji jen pomalu, klidně, skoro nehybně, chůzí člověka, který nepřechází od jednoho bodu k druhému, nýbrž jen číhá na stejném místě na toho, kdo půjde kolem něho a nepatrně změni svůj směr. (s. 135)

Druhý překlad dokázal v tomto smyslu napravit nedostatky překladu prvního, v němž docházelo k posunům nebo nebylo zcela zachováno sdělení v důsledku dezorientace ve složitých vztazích v souvětích. To je patrné z následujícího příkladu. První překlad nedokázal převést složitě vykonstruované přirovnání touhy kupujícího k rozbalovanému dárku. Přirovnání je zachováno jen částečně a navíc se již nevztahuje k ústřednímu tématu touhy, ale pouze k příslovečnému určení „polehounku“. V druhém překladu byly nedostatky tohoto typu beze zbytku napraveny.

př. 2 :

Non pas que j'aie deviné ce que vous pouvez désirer, ni que je sois pressé de le connaître ; car le désir d'un acheteur est la plus mélancolique chose qui soit, qu'on contemple comme un petit secret qui ne demande qu'à être percé et qu'on prend son temps avant de percer ; comme un cadeau que l'on reçoit emballé et dont on prend son temps à tirer la ficelle. (s. 10)

(P1) *Neuhodl jsem, po čem toužíte, a ani na to nepospíchám. Žádost kupujícího je ta nejmelancholičtější věc na světě, hýčká se jako malé tajemství, které už už aby bylo odhaleno a které se odhaluje pěkně polehounku, jako se přestřihuje pentle zabaleného dárku.* (s. 3)

(P2) *Ne že bych uhodl, po čem toužíte, ale nepospíchám na to. Touha kupujícího je ta nejmelancholičtější věc na světě, hýčká se jako malé tajemství, které se jen třese, aby už bylo odhaleno, a které proto odhalujeme pěkně zvolna; jako když dostaneme krásně zabalený dárek a pěkně zvolna rozvazujeme pentli.*¹⁷ (s. 133)

V prvním překladu také docházelo ke kopírování gramatických a syntaktických struktur originálu, které v češtině působí nepřírozeně. Například *qu'il vous suffit, à vous, sans vous sentir blessé de l'apparente injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose [...]* překládá jako *a že vy, aniž byste se cítil zraněn zdánlivou nespravedlností vaší pozice žádajícího vůči nabízejícímu [...]*. Druhý překlad při převodu gramatických konstrukcí, stejně tak jako celých souvětí, postupuje velmi obratně. Jeho řešení jsou maximálně přirozená a jazykově správná.

Co se týče převodu vedlejších vět uvozených ve francouzštině *que* a *qui*, druhý překlad je rozhodně nepřevádí otrocky a v mnoha případech se snaží často mnohonásobnému opakování spojky *který, kdo* nebo *že* zabránit. Někdy nicméně takto napojené vedlejší věty v překladu vznikají tam, kde šlo v originále o dvě věty hlavní. Tomu se tato práce podrobněji věnuje níže, v oddíle (d) Zjednodušení větných vztahů - explicitace, nivelizace a intelektualizace.

(b) Zdařilé převedení významu včetně obrazných pojmenování a do značné míry i figur

Druhý překlad si je plně vědom prostředků záměrně volených k ozvláštnění stylu. V mnoha případech se daří princip takového

¹⁷ Podtržení přerušovanou čarou vyznačuje v P2 (V2) rozdílné řešení popsaného překladatelského problému oproti P1 (V1).

prostředku v překladu zachovat. Ještě úspěšnější je druhý překlad co do rekonstrukce obrazných pojmenování. Na rozdíl od prvního překladu si dokáže poradit i se složitými, mnohohvrstevnatými přirovnáními.

Například následující úryvek (př. 1) ukazuje, že v prvním překladu došlo k vynechání přístavku (a zároveň obrazného pojmenování) *creux et saillie*, nicméně je patrný pokus o alespoň částečné zachování jedné z kvalit, a to „hrbolatosti“. Ta je však v prvním překladu vlastní hranici mezi aktéry (kupující a prodávající), zatímco v originále se vztahuje k aktérům samotným. Vynecháním protikladu „prohlubeň – výčnělek“ došlo k porušení vnitřní logiky textu, která je, jak bylo ukázáno výše, na protikladech a kontrastech vystavěna. Druhý překlad dokázal převést obraz v jeho úplnosti, ačkoli za (pravděpodobně nevyhnutelnou) cenu lapidárnějšího, explicitnějšího, méně uměleckého vyjádření.

př. 1:

et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet de désir, à la fois creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle ou femelle parmi les hommes ou les animaux. (s. 11-12)

(P1) Jediná skutečná hranice je ta mezi kupujícím a prodávajícím, ale i ta je neurčitá, kostrbatá, vždyť každý z nich nese jak touhu, tak její předmět. A nespravedlnost jejich situace je menší než nespravedlnost být samcem či samicí u lidí a zvířat. (s. 3)

(P2) Jediná skutečná hranice je hranice mezi kupujícím a prodávajícím, ale i ta je nejistá, protože každý z nich má jak touhu, tak i předmět touhy, každý je zároveň prohlubeň i výčnělek, a křivdy je v tom méně, než kolik je jí v tom, být samcem či samicí mezi lidmi nebo zvířaty. (s. 133)

Přístup překladatelů k převodu obrazných pojmenování byl v druhém překladu, pokud toho bylo zapotřebí, vynalézavý a zároveň citlivý. Například přirovnání *que votre mère vous fit des frères comme une crise de hoquet après un grand repas* překládají jako že i vaše matka vám tak jako mně nadělala bratříčků jak škytů po velkém hodování. Hodování, slovo s užším významem, příznakovější a řidší než francouzské *repas*, je v češtině vhodnější pro znovuvytvoření ironického vyznění promluvy než například obecné jídlo nebo oběd či večeře. Lépe kontrastuje s přízemním slovem škyt a také svojí řidkostí

obohacuje v textu překladu dimenzi nápadné kultivovanosti, která se v češtině vytváří obtížně.

V překladu lze najít i místa, kde došlo k vytvoření nového přirovnání, čímž se docílilo kompenzace komična, jež jinde překladem zaniklo: například *vous promenez votre cul derrière vous comme un péché pour lequel vous avez du remords, et vous vous tournez dans tous les sens pour faire croire que votre cul n'existe pas* (s. 56) se překládá jako *Táhnete za sebou svůj zadek jako hřích, kvůli němuž máte pořád výčitky svědomí, a točíte se jako holub na báni, abyste dokázal, že ten zadek neexistuje* (s. 146).

Druhý překlad si také velmi dobře poradil s převodem citově zabarvených slov. Ta jsou v textu sice řidká, nicméně o to nápadnější. Například ironické *petit père, je vous demande pardon* převádí jako *tak to se vám, človíčku, vážně omlouvám*. Další výrazné oslovení *vierge mélancolique*, kterým častuje Dealer Klienta, je v druhém překladu nápaditě převedeno jako *panenský melancholiku*. První překlad zvolil méně obratně výrazy *otče* a *neposkrvnělý melancholiku*; zatímco u druhého jmenovaného řešení jde jen o variantu poněkud méně přirozenou, v případě převodu *petit père* jako *otče* se jedná o řešení neobratné, neboť jím zaniká komika celé pasáže.

Jako příklad úspěšného převedení slovosledné figury (v tomto případě anafory) uvádím následující úryvky a jejich překlad:

C'est la fortune du commerçant qu'il existe tant de personnes différentes tant de fois fiancées à tant d'objets différents de tant de manières différentes, car la mémoire des uns est relayée par la mémoire des autres. (s. 44-45)

(P2) *To už je štěstí obchodníka, že se zem hemží tolika různými osobami tolikrát zasnoubenými s tolika různými věcmi, a na tolik různých způsobů, takže za paměť jedněch může zaskočit paměť druhých.* (s. 143)

Někdy se nepodařilo ani v druhém překladu vyvolat obdobný stylistický účinek, jaký měla původní figura v originále. Částečně je to dáno nemožností takového úkolu v některých případech, částečně patrně přehlédnutím stylistické a významové funkce daného prostředku.

Například v následujícím úryvku působí v originále vyznění významové pointy překvapivě díky opakování substantiva *apparence* a zároveň jeho odlišnému použití v jinak významově souměrné řadě, v překladu jde o sdělení zcela obyčejné. Explicitací odporovacího vztahu vyjádřením spojky *ale* dochází v překladu k ochuzení uměleckého účinku.:

son discours a l'apparence du respect et de la douceur, l'apparence de l'humilité, l'apparence de l'amour, l'apparence seulement. (s. 54)
(P2) *jeho slova se zdají být samá úcta a laskavost, samá pokora a láska, ale je to jen zdání.* (s. 146)

V tomto případě je však velmi obtížné dosáhnout v češtině podobného účinku a zároveň docílit přirozeného vyznění, takže toto překladatelské řešení je plně opodstatněné.

K podobnému ochuzení, které je méně ospravedlnitelné odlišností jazykových systémů, došlo například v případě amplifikace, uvedené v následujícím příkladu. Zatímco v originálu se jedná o sugestivní výpověď, v níž mluvčí zdůrazňuje definitivnost svého postoje a která v závěru odstavce uzavírá delší výpovědní úsek, v překladu jde o suché konstatování:

Et bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même. (s. 28)
(P2) *I proti vlastní vůli mám to, čeho je zapotřebí.* (s. 138)

V tomto případě by přitom nebylo těžké účinek originálu reprodukovat. Alternativou by mohlo být například:

*Zkrátka, i když nechci, přestože o to nestojím, stejně mám to, čeho je zapotřebí.*¹⁸

(c) Zachování principu opakování a „dvojčlenné“ logiky

Překlad zachovává leitmotivický postup a neochuzuje princip „dvojčlennosti“ významových vztahů. Zvláště udržení leitmotivu přitom v překladu nemusí být samozřejmostí: pokud si překladatel neuvědomí záměrnost opakování daného slova v originále, může mít sklon při převodu do češtiny neužívat

¹⁸ Podtržení přerušovanou tečkovanou čarou vyznačuje navrhované alternativní řešení popsaného překladatelského problému.

stále jedno slovo, ale volit místo něj různá kontextová synonyma.

To se stalo v prvním překladu. Například v originále se v první promluvě, kterou Dealer oslovuje Klienta a otevírá tak celou hru, objevují celkem dvanáctkrát klíčová slova *désir* a *désirer*. V prvním překladu je však patrná snaha po ozvláštnění - namísto sítě opakování ústředního motivu *désir* - *désirer* vzniká roztržitější síť *touha* - *chtít* - *žádost* - *zatoužit* - *přát si*. Rozmlžuje se tak ústřední linka, která usměrňovala a osvětlovala komplikovaný text.

Druhý překlad však tento nedostatek téměř beze zbytku napravuje. Jednou zachovává *chce*, ale jinak striktně užívá českých ekvivalentů *touha* a *toužit*. Tuto strategii pak překladatelé volí i ve zbytku překladu u jiných leitmotivických motivů, viz například promluva Dealera (uvedená výše v oddíle (a) Zdařilé převedení složitých souvětí), v níž v originále záměrně dochází k opakování slova *courbe*.

(d) Zjednodušení větných vztahů - explicitace, nivelizace a intelektualizace

Přestože si druhý překlad dobře poradil s převodem složitých souvětí po významové stránce, někdy se tak dělo za cenu přímějšiho a „logičtějšího“ propojení jejich jednotlivých částí. Příklad 1 demonstruje jeden z případů, kdy je v překladu logický vztah vyjádřen jasněji než v originále: tam, kde původně byla jen juxtapozice věty a polovětných vazeb, je v překladu vytvořena věta vedlejší (příslopečná přípustková) připojená spojkou *i když*. Ke zjednodušení souvětí přispělo také vypuštění přístavku *tant de fois*. K takovému „vyjasňování“ dochází i u kratších vět, které jsou v originále záměrně eliptické nebo jinak neobvyklé výstavbou (př. 2).

Platí přitom, že použití podobných překladatelských řešení je do jisté míry dáno nutností, odlišnými možnostmi a územ obou jazyků. V některých případech ale bylo možné funkci stylistického prostředku v originále v překladovém textu rekonstruovat věrněji. Za citovanými příklady jsou uvedena alternativní překladatelská řešení, o nichž se na základě analýzy originálu domnívám, že by byla více v souladu s autorským stylem a záměrem.

př. 1:

Mais aujourd'hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas, que je suis resté en ce lieu et à cette heure tant de temps, que j'ai vu passer tant de passants, que je les ai regardé et que j'ai parfois posé ma main sur leur bras, tant de fois, sans rien comprendre et sans rien vouloir comprendre mais sans renoncer pour autant à les regarder et à tâcher de poser ma main sur leur bras - car il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse-court -, je sais bien qu'il n'y a rien d'inconvenient ni dans l'enthousiasme ni dans la langueur qu'il faille cacher, et qu'il faut suivre la règle sans savoir pourquoi. (s. 38)

(P2) Avšak dnes, kdy rozumím mnoha věcem lépe a lépe rozeznám i věci, kterým nerozumím, kdy jsem na tomto místě a v tutéž hodinu strávil tolik času a viděl jsem projít kolem tolik chodců, díval jsem se ně a někdy jsem jim položil ruku na rameno, i když jsem ničemu nerozuměl a ničemu jsem ani rozumět nechtěl, ale neodradilo mě to od toho, abych se na ně díval a měl snahu položit jim ruku na rameno - je totiž snazší zachytit člověka v chůzi než dohonit slepici na dvorku -, dnes dobře vím, že v nadšení ani v rozechvělosti není nic nepřístojného, co by se mělo skrývat, a že je třeba řídit se pravidlem, i když nevím proč. (s. 141)

př. 2:

la règle veut cela, votre règle ; je ne m'y soumetrai pas. (s. 45)
(P2) Pravidlo, které si to žádá, je vaše pravidlo, a já se mu nepodřídím. (s. 143)

alternativy:

Avšak dnes, kdy rozumím mnoha věcem lépe, kdy lépe rozeznám i věci, kterým nerozumím, poté, co jsem na tomto místě a v tutéž hodinu strávil tolik času, co jsem viděl projít kolem tolik chodců, díval jsem se ně a někdy, tolikrát, jsem jim položil ruku na rameno, ničemu jsem nerozuměl a ničemu jsem ani rozumět nechtěl, ale nepřestal je proto pozorovat a dál jsem se pokoušel pokládat jim ruku na rameno, ...

Takové je pravidlo, ale je to jen vaše pravidlo. Já se mu nepodřídím.
(poznámka KB: V tomto případě alternativní řešení také explicituje. Působí však díky souřadnému spojení a oddělení vět tečkou jednodušeji a úsečněji, takže lépe plní roli funkčního ekvivalentu vůči odpovídajícímu úseku originálu.)

(e) Malý důraz na rytmické a prozodické kvality textu

První ani druhý překlad tyto kvality textu, shrnuté výše v analýze originálu, sice neopomenul docela, nicméně se zdá, že jejich převod nestál v centru pozornosti překladatelů. Zvukový efekt je zpravidla v druhém překladu zachován tam, kde je figura vytvořená opakováním slov jednoznačná a nápadná, nebo tam, kde není pochyb o tom, že je vrstvení mnohonásobných větných členů nebo kratších vět záměrným stylisticky aktivním postupem.

Například úryvek uvedený výše v oddíle 4.1.2(c) *Rytmizace a pravidelnost* překládají Václav Jamek a Daniela Jobertová následovně: *A to, že jsem tady, v půli cesty, v nakročení, v přerušném pohybu, v přechodu, mimo hru, mimo život, prozatímně, nepřítomně, prostě mimo...* Zachovávají tak rytmus, jehož bylo docíleno rozdělením promluvy do podobně dlouhých segmentů, z nichž každý nese výraznější přízvuk, neboť je v řeči oddělen pauzami.

Dalším příkladem zachování zvukového a rytmického účinku je následující úryvek. V tomto případě se v originále jedná o zřejmý paralelismus dvojnásobných větných členů propojených spojkou *et*, zesílený opakováním slova *même*:

[...] *car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de mêmes et, de mêmes, pauvres.* (s. 11)

(P2) [...] *neboť oba krácejí po úzké a rovné lince stejné zeměpisné šířky, jsou otroky stejných zim a stejných veder, stejně bohatí a stejně chudí.* (s. 133)

V textu však lze nalézt případy, kdy dochází k oslabení segmentace, k umístění spojky tam, kde byly větné členy propojeny bezespoječně nebo k (částečné) eliminaci paralelismu (př. 1). Důsledkem je odlišný, méně přerývaný, neutrálnější rytmus. Jedná se přitom často o místa, kde jsou tyto prostředky v originále významným zdrojem expresivity. Tím, že v překladu dochází k oslabení rytmu, dochází i k oslabení expresivní složky. Zatímco v originále působí promluva uvedená v příkladu 1 naléhavě, přerývaně a rozrušeně, v překladu tomu tak spíše není. Zdá se však, že méně civilní a výraznější bezespoječné propojení několika větných členů a vět, které se mi na základě analýzy originálu jeví jako vhodnější, by bylo možné alespoň částečně zachovat i v češtině.

př. 1:

[...] Si j'appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut, vers le ciel, vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours. (s. 55)

(P2) Kdybych začal volat směrem k támhleté zdi, vzhůru k nebi, viděl byste, jak se rozsvěcují světla, a slyšel blížící se kroky, pomoc. (s. 146)

alternativa:

Kdybych začal volat na tuhle stranu, k támhleté zdi, do výšky, vzhůru k nebi, ...

První ani druhý překlad se také nesnaží vytvořit ekvivalentní účinek v místech se silnější pravidelností a zvukomalbou, která v originále připomínají verš; v textech překladů není patrný ani jasný záměr kompenzovat tyto jevy na jiných místech, než kde se nacházejí v originále.

Například pasáž, jež byla v oddíle 4.1.2(c) uvedena v příkladu 3, je přeložena v druhém překladu následujícím způsobem: *Neprocházím se na určitém místě a v určitou hodinu. Já pouze jdu od jednoho bodu k druhému kvůli soukromým záležitostem, které se vyřizují v těchto bodech, a ne cestou.*

Pokud by byla zvolena odlišná překladatelská strategie, dalo by se alespoň částečně rytmických a zvukosledných kvalit originálu docílit i v překladu. Možné by bylo například řešení:

Neprocházím se na určitém místě a v určitou hodinu. Jen prostě jdu od bodu k bodu za věcmi soukromými, jež se vyřizují v těchto bodech, a ne mezi nimi.

(f) Odchyłky od neutrální a bezpříznakové lexikální roviny díla

V části 4.1.2 bylo zmíněno, že je text vystavěn z velké části z lexikálních jednotek v dané synonymické řadě základních, stylisticky neutrálních. Druhý překlad tento princip vesměs dodržuje, nicméně v několika případech se od něj odchyluje. Vyznění takových pasáží je pak oproti originálu zabarvenější. Dialog tím v českém překladu získává nádech nežádoucí familiárnosti a rozvernosti, která je v originále, až na několik výjimek (*petit père, vierge mélancolique*), nepřítomná.

Například francouzské *vous marchez*, které je hned prvním slovesem hry a pak se opakuje ještě mnohokrát, je v tomto prvním výskytu přeloženo jako *brousíte po venku*. Dále už jsou volena méně příznaková synonyma (*procházíte se, jdu...*), jakoby překladatelům začalo být postupně opakování lakonického *marcher* nápadné.

Příkladem nedodržení tónu originálu jsou také následující věty a výrazy: *Co si mám se svým pohledem asi tak počít?* (s. 136) namísto řečnické otázky *Mais que faire de son regard?*; *Tuhle důstojnost si klidně strčte za klobouk* (s. 146) namísto *Je vous fais cadeau de cette dignité-là* (s. 55); *Ale máte smůlu, stejně vám ho čert ukousne* (s. 146) namísto *Mais vous aurez beau faire, on vous le mordera quand même.* (s. 56) Všechna tato řešení sice prokazují překladatellovo bravurní zvládnutí češtiny a jeho jazykovou invenci, nicméně v překladu textu tohoto typu působí rušivě. Podobných případů bylo v textu nalezeno pouze několik, o to zvláštnější dojem však vyvolávají.

Jevy tohoto typu jsou vlastní pouze druhému překladu. První překlad, který měl větší obtíže vypořádat se s větnými a významovými vztahy v originále, přistupoval v tomto směru k textu opatrněji.

(g) Závěrečné shrnutí

Předpokládáme-li, že cílem překladatelské práce bylo předložit českému čtenáři, divadelníkovi a divákovi text, který bude originálu co nejvěrnější, to jest zachová jeho významovou a estetickou hodnotu, druhý překlad se dostal k této metě mnohem blíž než překlad první. Výsledkem redakce P1 a jeho rozsáhlého přepracování bylo odbourání mnoha nedostatků, které deformovaly nejen estetický, ale právě významový obsah díla. Jednalo se především o posuny nebo neúplné zachování sdělení v důsledku dezorientace ve složitých vztazích v souvětích, narušení principu leitmotivického opakování slov a slovních spojení, krácení souvětí, vypouštění nebo deformace obrazných pojmenování, kopírování gramatických a syntaktických struktur vlastních francouzštině, rezignací na stylistické figury.

Při hodnocení P1 Daniely Jobertové je však třeba vzít na vědomí, že překlad, přestože je k nalezení ve fondu Divadelního ústavu, nebyl nikdy publikován; jeho autorka ho pořizovala spíše pro radost, z nadšení z textu. Autorka si je nedostatků

svého prvního překladu plně vědoma a spolupráci s Václavem Jamkem na překladu druhém popisuje jako velmi inspirativní a obohacující (Jobertová 2010).

P2 je velmi kvalitní, co se týče převedení smyslu, a to včetně převodu těch nejjemnějších významových nuancí v dlouhých souvětích a složitých obrazných pojmenováních. Do značné míry se podařilo převést také zvláštnost Koltěsova stylu, tedy estetické kvality textu. Překladatelé pochopili, že dlouhé větné konstrukce a kaskády vedlejších vět a mnohonásobných větných členů jsou pro Koltěsův styl natolik příznačné, že je nutné zachovat je v maximální možné míře i v českém překladu. Pochopili také důležitost principu opakování některých slov a až na výjimky se jím řídili. Až na pár případů, kde došlo k neopodstatněnému zabarvení v originále neutrálních úseků, volili překladatelé vhodné ekvivalenty i na lexikální rovině. Při práci s obraznými přirovnáními a s (poměrně řídkými) výrazy s expresivním nábojem projevíli autoři P2 básnické cítění a jazykovou kreativitu.

Největší „vzdálení se“ textu originálu lze v případě P2 (a platí to samozřejmě o to víc o P1) pozorovat v rovině rytmu a prozodie. Jak bylo řečeno v části věnované analýze originálu, v původním francouzském textu dochází k segmentaci textu osamostatňováním větných členů, jejich vytýkáním, užíváním vsuvek a přístavek. Rytmičace je často podpořena figurami, zejména opakováním slov a paralelismem. Těmito prostředky se zdůrazňuje segmentace výpovědi do poměrně souměrných výpovědních úseků, které jsou ve výslovnosti ohraničeny pauzou a přízvukem. V překladu však dochází do určité míry k neutralizaci, nivelizaci tohoto rysu. Segmentace je oslabována umístěním spojky tam, kde byly větné členy propojeny bezespoječně, jindy dochází k eliminaci paralelismu. Důsledkem je oslabení koltěsovské „melodie“, která je právě v tomto textu (a také v *La Nuit juste avant les forêts*) velmi výrazná. Je pravda, že právě rytmus a zvukomalba jsou silně provázány s materiálem daného jazyka. Nicméně jsem se v této práci pokusila ukázat, že ačkoliv tyto kvality nelze přenést úplně, bylo možné přiblížit se v tomto směru originálu alespoň o něco více.

Pečlivější prostudování českého překladu ukázalo, že jeho ústřední starostí bylo především převedení smyslu, zatímco zvukové kvality byly mírně upozaděny. Důraz na význam a na jeho

převedení i v těch nejjemnějších detailech vyvozují také ze skutečnosti, že v druhém překladu lze vysledovat tendenci ke zjasňování, logičtějšímu navazování a k převodu neobvyklých konstrukcí vazbami základními. Český překlad působí ve srovnání s originálem méně poeticky a enigmaticky, zato racionálněji a střízlivěji. Nelze však říct, že by kvality, které do určité míry stírá, nepřenesl vůbec.

4.2 QUAÏ OUEST (ZÁPADNÍ PŘÍSTAVIŠTĚ)

4.2.1 Obecný popis a interpretace

Tato v pořadí třetí Koltèsova „velká“ hra a druhá, kterou inscenoval Patrice Chéreau, je opět svérázným dílem, odlišujícím se od dvou předchozích. *Západní přístaviště* je „groteskní“ tragédií, do jisté míry vystavěnou na principu jednoty času a místa. Klasická struktura je tu nicméně narušena podstatně silněji než v *Boji*.

Významným inspiračním zdrojem je zde film - výstupy následují v rychlých střizích a scény jsou záměrně řazeny v nesouvislém, nekoherentním sledu. Také prostor, zde hangár na břehu řeky, je ukazován z různých stran, děj se odehrává před jeho vchodem, uvnitř, u vody nebo u dálnice. (Jobertová 2006, s. 254-255) Taková „rozdrobená“ kompoziční struktura je až provokativní a pro divadelní ztvárnění představuje značnou komplikaci. Z pohledu filmu jde však o postupy běžné.

Děj *Přístaviště* je roztržštěný, komplikovaný a nepřehledný. Do opuštěného hangáru v sousedství bývalého přístaviště pro trajekty přijíždí jaguárem zámožný Maurice Koch se svou sekretářkou. Zpronevěřil peníze a má v plánu skoncovat zde se životem. Moniku, která ho přivezla, protože Koch neumí řídit, chce poslat pryč, ale ta odmítá odjet a zůstává s ním. V hangáru se setkávají s rodinou latinskoamerických přistěhovalců, kteří tu živoří. Cecílie, její syn Charles a jeho kumpán Fak chtějí z Kocha a z Moniky získat co nejvíc. Fak se také snaží svést Claire, Charlesovu mladší sestru. Když se nezdaří Kochův pokus o sebevraždu, kdosi se postará o to, aby se auto stalo nepojízdným a aby movití návštěvníci hned tak neunikli. Claire má také zájem na tom, aby se jaguár hned tak nedal dohromady - nechce, aby v něm Charles odjel za lepším životem barového vyhazovače, jak má v plánu. Předtím Charles přemlouvá další postavu, Abada, aby mu svěřil své našetřené peníze. Pravděpodobně má v plánu s nimi odjet a začít nový život. Černý Abad doplňuje skupinu kumpánů, kteří jsou propojeni jakýmsi nejasným „byznysem“. Z úvodního textu, který předchází samotné hře, se čtenář (a případně i divák) dozvídá, že Charles dva roky před začátkem hry Abada našel téměř zmrzlého u zdi hangáru a zřejmě zachránil tím, že ho vzal dovnitř. Nyní však Abad mlčí, po celou dobu hry promluví jen

šeptem s Charlesem, ale ani jednou nahlas. Přesto se nakonec stává tím, kdo jedná: zastřelí Kocha, který si přeje zemřít. To je první část „katastrofy“. V její druhé části Monika pěšky opouští hangár, Cecílie v agónii umírá, Fak háže do vody Kochovo tělo a Abad zastřelí Charlese.

Pohnutky postav a jejich vzájemné vztahy jsou nejasné (s výjimkou propastného rozdílu mezi „bohatým světem“ Moniky a Kocha a „chudým světem“ ostatních, tedy mezi lidmi, kteří by se za normálních okolností nikdy nesetkali). Jejich promluvy přicházejí nečekaně, neorganizovaně, na přeskáčku, takže chvílemi je třeba velkého soustředění, aby čtenář (a možná i divák) pochopil, kdo s kým vlastně mluví a jak, pokud vůbec, spolu jednotlivé promluvy souvisejí. Navíc postava, která nakonec vykonává obě vraždy, nikdy nepromluví nahlas. Výsledkem je, že závěrečná „katastrofa“ tak úplně katastrofou není, protože působí poněkud absurdně, mimoběžně, bez motivu, beze smyslu.

Koltès v dodatku k *Přístavišti*, příznačně nazvaném *Pour mettre en scène Quai Ouest* (Jak inscenovat Západní přístaviště) píše, že žádná ze scén není míněna jako scéna o lásce. Psal prý čistě divadlo o obchodu, výměně, překupnictví a něha tu nemá co dělat. Jak ale poznamenává i Anne Ubersfeldová (1999, s. 102), je velmi těžké brát tato autorova slova naprosto vážně. Zcela jistě se takovému „necitovému“ chápání vymyká vyznání lásky, kterým se Claire snaží zadržet odcházejícího bratra: *Co kdybych ti řekla, že tě miluju tak, Charlie, že je to v tvém zájmu, abych tě tak milovala, dál a dál tak, jak tě nikdy nikdo, Charlie, milovat nedokáže?*, volá za ním.

Přestože je jazyk *Přístaviště* plný hovorových prvků a vulgarismů, zároveň je i silně stylizovaný, melodický a vyskytují se tu pro Koltèse typické dlouhé monology. Je jich celkem pět, čtyři z nich jsou směřovány Abadovi, jeden Charliemu (ono vyznání jeho sestry Claire). Objevuje se také míšení jazykových kódů, které Koltès použil už v *Boji*: postavy chvílemi přecházejí do španělštiny a Indiánka Cecílie i do rodné kečuánštiny.

Výrazným stylistickým prvkem jsou také sekvence velmi krátkých, na maximum osekáných replik. Ty připomínají výstavbu dialogů některých „gangsterských“ nebo akčních filmů, kde není prostor pro zbytečné řeči a děj je rychlou výměnou informací neustále hnán dopředu. Zároveň tyto lakonické výměny umocňují

komiku, která je v *Přístavišti* silně přítomna. Přispívají k tomu, že tragično hry se do značné míry proměňuje v grotesku.

4.2.2 Analýza dominantních jazykových jevů ve francouzském originále

(a) Běžná mluvená francouzština

Jazyk *Západního přístaviště* (dále jen *Přístaviště*) vychází z běžné mluvené francouzštiny, a to jak z jejích spisovných, tak nespisovných vrstev: z „*language courant*“, „*familier*“ i „*populaire*“. I přesto, že se zde tyto jazykové prostředky neobjevují jako zcela naturalistická nápodoba běžné mluvy a dochází k jejich stylizaci a umělecké aktualizaci, působí repliky „v ústech“ jednotlivých postav velmi věrohodně a přirozeně. (Ubersfeld 1999, s. 171) V tomto smyslu je tento text velmi odlišný od *Samoty*, jejíž jazyk je nápadně elegantní a na první pohled (nebo poslech) odlišný od běžného způsobu řeči.

Text *Západního přístaviště* je plný nespisovných obrátů, zhrubělých výrazů i slov vyloženě vulgárních. Výskyt takových výrazů je přitom podstatně frekventovanější u postav, které žijí v hangáru a patří ke „společenské spodině“. Například rozhovor mezi Charlesem, Rudolfem a Cecílií, sestávající z pěti replik o celkem třinácti řádcích (s. 78)¹⁹, obsahuje následující výrazy: *foutre la paix, bordel de dieu, vieil imbécile* (2x), *vieux fou, le gros, dorer la pilule à quelqu'un*.

Blíže běžné mluvené francouzštině, než jak je tomu v *Samotě*, je také syntax. Podstatně více se zde uplatňuje parataxe: věty jsou často kladeny jednoduše vedle sebe, bez logického propojování spojkami (př. 1). Takovéto volnější, implicitní propojení výpovědí je příznačné právě pro normální, nepřipravený a nesofistikovaný mluvený projev. Po periodicitě tu není ani památka a místo ní na nás Koltès valí proud neučesaných, nepromyšlených, volně asociovaných vět a mnohonásobných větných členů.

Kromě souřadných souvětí, někdy i velmi dlouhých, jsou v *Přístavišti* běžné i sekvence krátkých jednoduchých vět

¹⁹ Není-li uvedeno jinak, stránkové odkazy u citací francouzského originálu v oddílech 4.2.2 a 4.2.3 se týkají publikace Koltès 1985.

hlavních. Přestože v textu najdeme pro Koltèse typické dlouhé monology, jsou tu přítomny i dialogy velmi svižné a jazykově minimalistické (př. 2). Samozřejmě se v textu vyskytují i souvětí podřadná nebo věty s polovětnými vazbami. Jejich konstrukce však není příliš složitá: jedná se o základní typy, vyskytující se v běžné řeči. Není obtížné se v nich zorientovat a text je i v takových pasážích možné číst velmi lehce a rychle (př. 3).

Př. 1:

Cécile. - Je veux fumer une cigarette, je suis une vieille femme malade, je ne dois absolument pas fumer à cause de ma toux, mon mari ne veut absolument que je fume, il trouve que cela fait putasse. (s. 51)

Cécile. - Je m'entends bien avec les sauvages, je suis une vieille sauvage moi-même, tu vas attraper une fluxion de première classe si tu ne te sèches pas. (s. 52)

Koch. - Ne pardons pas, s'il vous plaît, de temps à nous regarder. J'ai froid, j'ai mal au pied, j'ai mal partout, je n'en peux plus. (Il tend la crosse de l'arme à Abad) Vous voyez bien que je suis malade. Aidez-moi. (s. 86-87)

Př. 2:

Claire. - C'est tout?

Fak. - Oui.

Claire. - Qu'est-ce que je fais maintenant ?

Fak. - Rien.

Claire. - Combien de temps je ne fais rien ?

Fak. - Pas très longtemps.

Claire. - J'ai peur.

Fak. - Ça te passera.

Claire. - J'ai peur quand-même.

Fak. - C'est normal. (s. 89)

Př. 3:

Monique. - [...] je ne peux pas vous laisser seul ici et je ne peux pas partir puisque c'est moi qui sais conduire; avec la responsabilité de vous avoir amené ici, et vous, qui ne savez rien faire tout seul, et votre fichu bateau qui n'existe peut-être même plus, vraiment, j'ai l'air fine. (s. 13)

(b) Stylistické figury a obraznost

I v *Přístavišti* se vyskytují typické „koltèsovské“ stylistické figury: opakování slov, paralelismy, hromadění významů a také

syntaktické figury jako asyndeton či polysyndeton. Opět zde najdeme akumulace (hromadění různých představ spojených jednou myšlenkou), pleonasmy (např. řetězce synonym, většinou s odlišnými konotacemi) a gradace (stupňování nebo zeslabování intenzity významu). Tyto postupy už byly podrobně rozebrány v analýze věnované *Samotě*, zde uvádím několik příkladů:

Akumulace, gradace, anafora, opakování slov:

Př. 1:

Cécile. - Vous nous portez malheur, avec l'odeur de vos crimes, de votre honte, de votre silence, de tout ce que vous cachez. Avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres ; à cause de vous le malheur est entré chez nous, il a monté nos escaliers, il a défoncé nos portes et ça a été le commencement de la misère, le commencement du manque d'argent, le commencement de l'obscurité et des soleils qui refusent de se coucher, le commencement des bateaux qui ne s'arrêtent plus, de l'abandon des maisons par les gens honorables, le commencement du désordre, des insultes, des coups de couteau [...]. (s. 54)

Př. 2:

Rodolfe. - Regarde, petit, regarde. Regarde-la, comme elle montre ses jambes, ta mère ; dans le fond de la nuit, dans le froid, comme elle découvre ses jambes ; pas une veine, pas une tache bleue, pas un frisson, pas le moindre petit point de chair de poule ; elle soutient ce gros tas mou et vacillant sans trembler. Regarde, petit, regarde comme ses jambes sont belles ; malgré le froid et la nuit, regarde ses jambes, à cette sauvage, soutenant ce tas rose et pelé, humide et sale, regarde. (s. 76 - 77)

Podobně jako v *Samotě*, i v *Přístavišti* se tyto ozvlášťující stylistické prostředky ze syntaktického hlediska projevují vrstvením mnohonásobných větných členů a kratších vět, zpravidla o podobné délce, v rámci delších souvětí. Nicméně tentokrát se jedná o souvětí s jednodušší strukturou. Jak bylo řečeno výše, převažují souvětí souřadná nad podřadnými; podřadná souvětí jsou poměrně jednoduchá.

Jak je patrné z uvedeného příkladu, různé asociace, generované v redundantních vějířích, jsou velmi často vyjádřeny obrazným pojmenováním. I v tomto textu se objevují přirovnání, metafora a personifikace.

Jazyk *Přístaviště* je tedy při vší své blízkosti běžné mluvené francouzštině silně umělecký, básnický a neobvyklý. Překladatel tohoto textu do češtiny jej popsal jako básnivý jazyk, „který se tváří jako „realistický“, ale není ani trochu. Tirády, monologičnost, nedoslovenost, metaforičnost se silným psychologicko-psychoanalytickým podhoubím vytvářejí slovní matérii, která je vrhaná na papír v jakýchsi básnických poryvech.“ (Lázňovský 2010)

(c) Rytmizace a pravidelnost

Stejně jako tomu bylo v případě *Samoty*, výše zmíněné prostředky mají silný rytmický potenciál. Řetězce větných členů a vět o podobné délce, opakování slov, paralelismy větných konstrukcí a vytýkání větných členů nebo syntagmat dělí text do poměrně pravidelných mluvních taktů, tvoří jeho rytmus a „hudební“ působivost, případně jeho přerývanost. O Koltèsově snaze vytvořit takové kvality svědčí i jeho zacházení s interpunkcí: často čárky používá v nadbytečné míře a vytváří tak nové, fakultativní pauzy a přízvuky. (Příklady 1 a 2)

Př. 1:

Cécile. - Je veux seulement, entre nous, fumer une cigarette, je veux respirer, un peu, entre les sauvages. (s. 52)

Př. 2:

Charles. - Fak dit que c'est parce qu'il n'y avait plus assez d'ouvriers réguliers, ici, et ils logent tous au port maintenant; (s. 44)

Př. 3:

Rodolfe. - Eclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; un coup ici, un coup là, prends ton temps, qu'il en chie. (s. 76)

Př. 4:

Monique. - Je vous donnerai de l'argent, vous ferez un tour en jaguar, je vous donnerai autre chose, ne soyez pas dégoûtant, Seigneur ! (s. 80)

(d) Mísení různých jazykových kódů

Kromě francouzštiny se v textu *Přístaviště* objevuje také španělština a kečuánština, rodné jazyky Rudolfa a Cecílie. Francouzský „překlad“, nebo spíše původní Koltèsův francouzský text, který autor nechal přeložit do jihoamerických jazyků, je uveden za samotným textem hry pouze v případě dlouhého předsmrtného španělsko-kečuánského monologu Cecílie. Ostatní kratší „cizojazyčné“ repliky jsou čtenáři (a divákovi, pokud by nedošlo k dramaturgickým úpravám) předkládány bez překladu. Vzniká tak určitá bariéra ztěžující výklad a pochopení díla. Zároveň se přecházení z jednoho jazyka do druhého stává symbolem vykořeněnosti a rozštěpené identity postav.

Př.:

Koch. – Ce que cela me fait ? C'est ma voiture, que je sache. Et puis, cela peut servir pour échanger.

Monique. – Votre voiture, tiens donc, bravo. Votre voiture, Seigneur! (s. 79)

Rodolfe (à Cécale). – No llores, cabecita negra, o voy a acabar llorando contigo.

Cécile (à Rodolfe). – Ven, acerate. (Ils s'asseyent côte à côte.) No me abandones, machorrón. (s. 79)

Monique. – Votre voiture, votre montre, vos caprices, vos conneries, et mes jambes pour vous ramener en ville. (s. 79)

(e) Odlišný jazyk jednotlivých postav

Při četbě *Přístaviště* začne být brzy nápadné, že jednotlivé postavy „mluví“ odlišně – mají konkrétní řečový „tik“ (Koch, Monika), mluví extrémně hrubě (Cecílie, Rudolf – viz příklady 1 až 4), silně nespisovně (Cecílie, Rudolf, Charles – viz příklad 5 a 6), rasisticky (Cecílie, Rudolf, Charles), vyjadřují se obrazněji (Cécile, Rudolf) nebo naopak spíše přízemně (Koch, Charles, Fak). Některé postavy také mohou přecházet mezi několika polohami – například Rudolf je v řeči velmi hrubý až primitivní, ale když opěvuje krásu Cecíliiných nohou, stává se z něj najednou (stále poněkud hrubý) básník (viz př. 2 v oddíle 4.2.2(b) *Stylistické figury a obraznost*).

Velmi hrubě, nicméně zároveň básnicky, se vyjadřuje také Cecílie (viz př. 1 a 2). Konstantou jejího projevu je způsob,

jakým oslovuje své děti: dceru Claire zpravidla nazývá *petite pute* nebo *idiote*, syna Charlese někdy španělskou formou jeho jména, tedy *Carlos*, častěji ale *larve* nebo *bon à rien*.

I Cecílie však vládne několika „tóny“, a to podle toho, s kým mluví. Když chce udělat dojem na Kocha, snaží se mluvit slušně a co možná kultivovaně. To jí však moc nejde a dopouští se komických neobratností. Například když se chce zalíbit Kochovi a říká mu: *mon fils qui vous a soutenu dans la chute* používá nešikovný obrat, který by mohl v daném kontextu znamenat i to, že její syn Kochovi dopomohl k pádu do vody, a nikoliv, že jej zachránil před utonutím.²⁰

Vyjadřování Moniky je zase afektované, „slečinkovské“ a poněkud směšné. Nelze říci, že jednoduše mluví, spíš jako by stále vykřikovala a lamentovala; téměř každou větu doprovází zvoláním *Seigneur!*, někdy také ironickým *très bien!* a *bravo!*.

Koch působí lhostejně, dezorientovaně a poněkud přihloupě. Nicméně jeho laxní postoj ke všemu, co se kolem něj děje, má stoicky pohrdlivý podtón: se zvoláním *Foutaises!* se vysmívá tomu, po čem Charles i ostatní obyvatelé hangáru přímo prahnou – penězům, drahým radovánkám, bezstarostnému rozhazování. Tímto svým oblíbeným slovem postava Kocha vyjadřuje také svůj nesouhlas v jiných souvislostech, používá je ve smyslu „to těžko“, „to je nesmysl“ atd.

Ale i Koch a Monika, podobně jako Rudolf a Cecílie, mají dvojí polohu – Monika je chvílemi věcná a praktická, a Koch pronáší téměř filozofickou úvahu o nesmiřitelnosti světů boháčů a chudáků. Slovo „téměř“ je zde patrně příliš slabé: podobně jako v *Samotě* se i zde jedná spíš než o seriózní filozofický pokus o absurdní, drsnou a hořce vtipnou nadsázku.

Rasismus postav se projevuje v monolozích, které směřují k „němé“ černé postavě, Abadovi. To platí jak o obsahu těchto promluv, tak o způsobu, jakým ho oslovují: *mauricaud* (Charles) nebo *négro* (Rudolf). Projevy těchto pocitů jsou zde natolik bezostyšné a upřímně nenávistné, že nabývají až nerealistické intenzity a stávají se karikaturou sebe samých.

Hrubost (někdy s rasistickým podtextem), přihlouplost, hysterie, zahořklost – to vše je v textu *Přístaviště* hojně přítomno, přestože postavy zpravidla nejsou vyloženě černobílé a jejich charakter má více (v realitě velmi obtížně

²⁰ K tomuto závěru jsem dospěla na základě konzultace s rodilou mluvčí.

slučitelných) dimenzí. Tam, kde se tyto rysy vyskytují, pak vyloženě křičí, jsou až hyperbolicky zdůrazněné. Postavy nemají koherentní, uchopitelný psychologický charakter a podobají se záměrně přemrštěným, zčásti nechutným a zčásti politováníhodným karikaturám. To je těžištěm hořkého komična, které i v této hře nachází své pevné místo.

př. 1:

Cécile. - *Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire pour en tirer, très vite, tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon, pour saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang avant qu'il n'ait pu, à force de trahisons et de complicités, remettre son automobile en marche et qu'il file avec la poule et toutes nos espérances et tout le gâteau sans nous laisser une part [...]* (s. 38)

př. 2:

Cécile. - *Je veux être dans ton plan, au beau milieu de ton plan, bouffer avec toi ma part de gâteau qu'il est juste que je bouffe avant de crever. Je ne veux pas que ton plan soit pour toi tout seul, que tu nous laisses plantés dans cette merde au milieu des sauvages que je ne connais toujours pas, [...]* (s. 40)

př. 3:

Rodolfe. - *[...] Mes yeux sont peut-être trop bousillés pour que je puisse voir ta gueule, mais j'ai pas besoin de la voir, négro, pour savoir tout de suite que tu n'es pas régulier ; tu ne fais pas assez de bruit quand tu marches pour être régulier, et figure-toi qu'ici on n'aime pas ça, les types qui ne sont pas réguliers ; ils prennent sur la gueule. [...]* (s. 73)

př. 4:

Rodolfe. - *Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; un coup ici, un coup là, prends ton temps, qu'il en chie [...] jamais je n'y arriverais, je suis sûr de le rater, et sa foutue grosse tête n'éclaterait pas. [...]* (s. 76)

př. 5:

Charles. - *Il est venu en voiture. Il n'est pas flic. Il n'a pas d'arme. Il n'a pas de raison valable. Il est fêlé.* (s. 22)

př. 6:

Charles. – *Pourquoi? Tu as tout ce que tu veux, tu peux partir où tu veux. Tu as du pognon; je le sens, ton pognon; l'odeur me pique les yeux. Pourquoi tu ferais cela?* (s. 24)

4.2.3 Analýza překladu

Překlad *Přístaviště*, zařazený do souborného vydání *Her*, vznikl přímo pro tuto publikaci na základě objednávky Divadelního ústavu. Existoval sice již „pracovní“ překlad Daniely Jobertové, podle něhož hru nastudovali v roce 2005 studenti DAMU v divadle Disk. V Divadelním ústavu se nicméně rozhodli zadat text k novému překladu. Stejně jako v případě tehdy ještě nepřeložené *La Nuit juste avant les forêts* se editorka Jana Patočková obrátila na překladatelku Kateřinu Lukešovou, která však musela pro množství jiných povinností odmítnout. Úkol byl nakonec svěřen Michalu Lázňovskému (staršímu), zkušenému dramaturgovi, dramatikovi, rozhlasovému redaktorovi, scénáristovi a překladateli (zejména divadelních textů). (Patočková 2010)

V tomto případě tedy neexistuje starší překlad, který by byl přepracován pro souborné vydání. Nicméně Michal Lázňovský na základě českého textu, který pořídil pro Divadelní ústav, vypracoval v roce 2006 „paralelní“, mírně odlišný překlad pro potřeby inscenace *Přístaviště* na scéně královéhradeckého Klicperova divadla. Tato druhá verze překladu (dále jen V2), vlastně jevištní úprava, vznikala ve spolupráci s režisérem Ivem Krobotem. Porovnáním dvou verzí je tedy možné vysledovat, co se v první verzi překladu zdálo „nedivadelní“, co z nějakého důvodu vadilo záměru představení.

Obě verze se, na rozdíl od dvou překladů *Samoty*, liší jen minimálně. Hlavní odlišností je zkrácení nebo úplné vynechání některých pasáží ve druhé verzi – především dlouhých „vnitřních“ monologů postav, které Koltès začlenil do textu, ale nemají být vysloveny herci na jevišti. Překladatel i režisér zřejmě považovali jejich zahrnutí do jevištní úpravy za zbytečné. Skutečné repliky, určené k hlasitému přednesu na jevišti, byly ostatně ve verzi Klicperova divadla zkráceny velmi ojediněle, představení je zachovalo téměř úplně, což se projevilo na jeho tříhodinové délce. Kromě toho byly v textu provedeny drobné změny (v průměru dvě na stránku textu, jak byl publikován v *Hrách*), v naprosté většině případů pouze na úrovni slova. Tyto úpravy si pravděpodobně kladly za cíl „doladit“

text, aby zněl uchu diváka co možná plynule a přirozeně. Jak ale ukáže překladatelská analýza, spíše než o doladění textu se zřejmě jednalo o návrat k překladatelským řešením Lázňovského, která neprošla redakcí Václava Jamka.

Nejviditelnějším rozdílem mezi dvěma verzemi překladu je již český název hry. Zatímco v souborném vydání najdeme *Západní přístaviště*, Klicperovo divadlo uvedlo *Západní přístav*. Tuto neshodu však není možné považovat přímo za projev odlišného pojetí překladatele a redaktora, neboť kratší verzi názvu si prosadilo samo divadlo. Pan Lázňovský na otázku, proč se názvy liší, ochotně poskytl vyčerpávající odpověď a částečně i naznačil, jak k překládanému textu přistupoval:

„A ještě k tomu Přístav-přístaviště, o tom jsme se všichni dlouho domlouvali... To je pochopitelně neuspokojivé řešení, protože myslím, že Koltěsovi se Quai Ouest líbilo právě proto, že je to krátké, až americky kompaktní. Pořád jsem říkal, že by se mělo jmenovat nějak jako Hot Dog. Třeba „Dok dva“, nebo tak nějak. Ale nenašli jsme nic uspokojivého, a tak jsme zůstali pro knižní vydání u toho nejpřesnějšího „přístaviště“ a divadlo si pak prosadilo „přístav“, což docela chápu a nijak mě to nešokuje.“ (Lázňovský 2010a)

V případě *Přístaviště* se překladatel nemusel potýkat s reprodukcí elegantní, stylově vysoké francouzštiny, a rovněž syntax kladla menší překážky než v případě *Samoty*. Přesto ani tentokrát nebyl jeho úkol snadný. Velmi obtížné je především nalézt rovnováhu mezi pokleslým prostředím, jež se do značné míry odráží v „řeči“ postav, a současně existující poetikou a hudebností tohoto jazyka. (Lázňovský 2010a) Jde o to vytvořit text přirozený, současný, drsný, mluvný a básnický zároveň.

Některé překladatelské obtíže se však vinou napříč Koltěsovým dílem a byly již zmíněny v analýze překladu *Samoty*. Jedná se o převedení rytmických a prozodických kvalit originálu, které jsou samozřejmě důležitým zdrojem básnického náboje textu: překladatel musí i v případě tohoto díla vnímat koltěsovskou tendenci k pravidelnému využívání zvukových prostředků jazyka – jeho hru s opakováním slov, paralelismy, řetězením podobně dlouhých vět a větných členů, úmyslným „sekáním“ větného celku do podobně dlouhých segmentů.

(a) Rekonstrukce svěžího mluvného jazyka

Jak dále doložím, překladu Michala Lázňovského se podařilo dosáhnout téměř dokonalé stylizované nápodoby běžně mluvené češtiny; ta v překladu zastupuje stylizaci „normální“ (více či méně hrubé nebo až vulgární) mluvené francouzštiny v originále. Jak tato překladatelova čeština vypadá? Jedná se o směs češtiny spisovné s obecnou, v závislosti na situaci, momentálním tónu mluvčího a obsahu jeho repliky.

Zajisté se nabízí otázka, zda je užití obecné češtiny v tomto literárním textu opodstatněné. Domnívám se, že ano, a mám za to, že mi dávají za pravdu i názory odborníků na roli obecné češtiny v běžném hovoru a na možnosti jejího využití v literárních textech. Obecná čeština je totiž dnes „základním prostředkem běžného hovoru na velké části našeho jazykového území a její teritoriální i funkční platnost se neustále rozšiřuje“. (Hladká 1993, s. 161) Zvláštností obecné češtiny ve srovnání s obdobnými útvary v některých jazycích (například právě ve francouzštině) je její poměrně výrazná odlišnost od spisovné podoby národního jazyka. (Hladká 1993, s. 162) Navíc spisovná čeština ani nemá úplnou hovorovou vrstvu a chybí jí řada stylově neutrálních tvarů; to potom, lpíme-li na „spisovnosti“, vede k užívání některých více nebo méně knižních tvarů i mimo knižní kontexty. (Čermák – Sgall – Vybíral 2005, s. 112)

Z řečeného vyplývá, že je nemožné dosáhnout iluze přirozeného projevu, aniž by se přikročilo k užití lexikálních, tvaroslovných a hláskových prostředků obecné češtiny. Je také zřejmé, že český text se bude od spisovné češtiny odlišovat silněji než francouzský text originálu od spisovné francouzštiny. Běžná mluvená francouzština totiž nevykazuje v porovnání s francouzštinou spisovnou v gramatické rovině tak silné odchylky, jako obecná mluvená čeština vůči češtině spisovné. Tam, kde je francouzský text prosycen expresivními nespisovnými slovy a frazeologismy z oblasti „*language familier*“ nebo „*populaire*“, případně zkrácenými tvary typu *ça*, vzniká při překladu do češtiny impuls pro využití její obecné vrstvy nejen v rovině lexikální, ale také tvaroslovné a hláskové.

Například úryvek č. 2 uvedený v podkapitole *Odlišný „jazyk“ jednotlivých postav* nelze přeložit čistě spisovnou češtinou, protože tento rejstřík národního jazyka ani nedisponuje výrazy, které by v tomto kontextu mohly sloužit

jako skutečné ekvivalenty. A pokud jsou užita slova jako *nacpat se*, *chcípnout* nebo *sračky*, není dost dobře možné (alespoň neměly replika vyznít směšně, ale skutečně jako expresivní výlev staré a bídou sužované ženy) zároveň užít spisovné tvary běžných bezpříznakových slov. Tak je tomu s promluvy všech postav kromě Moniky a Kocha (u nich, jakožto „umírněnějších“ mluvčích, si překlad vystačí s občasným využitím obecně českého lexika, zatímco rovina hlásková a tvarová zůstává spisovná). Zdá se mi proto zcela adekvátní překlad Michala Lázňovského:

(Odpovídající úryvky originálu k příkladům 1 až 4 jsou uvedeny v kapitole *Odlišný „jazyk“ jednotlivých postav.*)

Př. 1:

(V1) *Cecílie. - Chci bejt ve tvým plánu, přímo ve středu toho plánu, nacpat se stejně jako ty svým kusem dortu, protože je to správný, nacpat se, ještě než chcípnu. Nechci, aby tvůj plán byl jenom pro tebe, abys nás nechal trčet v těchhle sračkách, uprostřed divochů, který pořád ještě neznám...* (s. 87)²¹

Př. 2:

(V1) *Rudolf. - Mám už sice moc mizerný oči na to, abych ti viděl do ksichtu, negře, ale k tomu, abych okamžitě pochopil, že nejsi čistej, tě vidět nepotřebuju; na to, abys byl čistej, chodíš moc potichu, a představ si, že chlapy, co nejsou čistý, tady nevidíme rádi; ty to vždycky schytají.* (s. 105)

Př. 3:

(V1) *Rudolf. - Rozmašíruj mu hlavu, páprdovi, synku, a at' ty rány cítí, jednu sem, druhou tam, dej si na čas, at' sere krev; udělej to pro mě, synku, prosím tě o to, protože já sám to udělat nedokážu.* (Pláče) *Já mám ruku v hajzlu a mozek na hadry, ta moje podělaná ruka se třese, podívej, synku, podívej, mně by se to nepovedlo, zaručeně bych se netrefil a tu zasranou vypasenou lebku bych mu nerozmašíroval.* (s. 106)

Př. 4:

(V1) *Charles. - (po chvíli Abadovi) Přijel autem. Není to policajt. Nemá zbraň. Nemá jasný důvody. Je padlej na hlavu.* (s. 76)

²¹ Není-li uvedeno jinak, v oddíle 4.2.3 se stránkové odkazy u citací

a) první verze překladu (V1) vztahují k publikaci Koltès 2006a

b) druhé verze překladu (V2) vztahují k publikaci Koltès 2006b.

Př. 5:

Koch (à Charles). - [...] L'argent n'existe pas, mon pauvre ami, vous apprendriez au moins cela ; l'argent ne se met pas dans la poche, l'argent, tel que vous le concevez, c'est de la foutaise. [...] vous êtes vraiment trop con, mon pauvre ami. (s. 80 - 81)

(V1) Koch. - Peníze neexistují, ubohý příteli, aspoň to byste pochopil; peníze se nedávají do kapsy, peníze, jak je chápete vy, to je blbina. [...] jste opravdu hrozný pitomec, můj ubohý příteli. (s. 109)

Př. 6:

Monique. - Je vous donnerai de l'argent, vous ferez un tour en jaguar, je vous donnerai autre chose, ne soyez pas dégoûtant, Seigneur! (s. 80)

(V1) Monika. - Dám vám peníze, projedete se v jaguáru, dám vám něco jiného, nebudte nechutný, proboha! (s. 109)

Př. 7:

Monique. - Brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains ; j'en ai tellement marre de ces fous mal lavés [...] (s. 81)

(V1) MONIKA. - Hovada, somráci, magoři, trhání, zmetci; mám jich až po krk, těch bláznů nemytých [...] (s. 109)

V českém překladu (V1 i V2) se tedy do značné míry uplatňují hláskové, tvaroslovné a lexikální rysy obecné češtiny. Přesto však překladatel jazyk i těch nejvulgárnějších promluv stylizuje a nekopíruje zcela mluvený úzus. Například většinou nezkracuje tvary sloves končící na -nul, -l, -ají nebo -ejí: místo v mluvě běžného vytáh, pozved, schytať atd. užívá forem vytáhnul, pozvednul, schytají. Částečně se vyhýbá také užití /ej/ místo /ý/ nebo /í/ uvnitř slov: tak Rudolf v silně vulgární replice, uvedené částečně výše v příkladu 3, neužívá běžný obecně český tvar cejtí, ale spisovné cítí; a Charles se vyhýbá obecně českému bejt, když říká Rudolfovi: Tobě už může být ukradený, že nebudeš řídit auto (V1, s. 116). Nicméně na jiném místě se právě tvar bejt vyskytuje: už mě to sere, bejt starej. (V1, s. 105) V překladu také nenajdeme obecně české náslovné /v/ (vokno) ani krácení /í/ (neni, nevím).

Volba mezi spisovnou a nespisovnou variantou se řídí kontextem. Tam, kde spisovnost nepůsobí z pohledu českého většinového mluvčího hyperkorektně, nýbrž neutrálně, dává se jí přednost. Jinde však stejný tvar téhož slova může být neúnosný, a pak překladatel užije obecně českou variantu. Postupuje

přítom velmi citlivě a dociluje v češtině podobně expresivního, mluvného a plynulého dojmu, jaký vyvolává originál.

Uvědomuji si, že pocity ohledně ideální míry užití obecné češtiny mohou být velmi subjektivní. Nespornou, objektivní kvalitou překladu Michala Lázňovského je nicméně fakt, že distribuce nespisovných prvků je v jeho překladovém textu logická a vyvážená. Překladatel se na základě analýzy originálu rozhodl, jaký typ promluv bude obsahovat obecně české prvky. Tyto prvky pak uplatňoval důsledně, zřejmě na základě logické úvahy, že užije-li postava jednou tvaru *bejt*, řekne také *je to správný* a *ve tvém plánu*, nikoliv *je to správné* a *ve tvém plánu*. Vzal přitom v úvahu i konkrétní komunikační situaci: tak například Cecílie, když chce udělat dojem na Kocha a vyjadřuje se proto v originále najednou kultivovaněji, přejde i v češtině do kultivovanějšího spisovného rejstříku.

V první, nikoliv však ve druhé verzi překladu se vyskytuje několik prohrěšků vůči této převážně konzistentní metodě. Lze se proto domnívat, že tato řešení, nezapadající do celkové překladatelské koncepce, jsou výsledkem redakčního zásahu, jehož cílem bylo utlumit nespisovnou složku textu. Blíže se tomuto problému věnuje následující podkapitola.

(b) Prohrěšky vůči „drsnosti“ a přirozenosti vyjadřování postav

V první verzi překladu *Přístaviště*, tj. v textu zařazeném do souborného vydání Koltěsových *Her*, čtenáře či divadelního diváka zarazí několik míst, kde je nedbalý nebo hrubý tón řeči postavy najednou bezdůvodně narušen náhlým použitím nápadně spisovného tvaru slova nebo lexikální jednotky.

Při srovnání s druhou verzí pak vyjde najevo, že v ní k těmto výkyvům nedochází a promluvy postav – přes stylizaci mluvené řeči a ponechání některých spisovných tvarů – vyznívají co do použitého rejstříku a tónu sourodě:

Př. 1:

Charles. – [...] C'est après moi qu'il en a, vieil imbécile, c'est contre moi. Où est-ce qu'il est, maintenant ? Dis-moi où il est, vieux fou, que je lui parle avant qu'il s'énerve.
[...]

Charles. - Pourquoi laisses-tu ce vieil imbécile se mêler de mes affaires ? (s. 78)

(V1) Charles. - [...] To na mě má spadeno, ty starej imbecile, na mě! Kde je ted? Řekni mi, kde je, ty starej blázne, abych s ním promluvil, než mu rupnou nervy.

[...]

Charles. - Proč necháš toho starýho blázna, aby se pletl do mých záležitostí? (s. 108)

(V2)(totéž co V1)

[...]

Charles. - Proč necháš toho starýho blázna, aby se plet do mejch věcí? (s. 52)

Příležitostný výskyt nápadně uhlazených výrazů nebo tvarů v jinak obecně českém kontextu vede k tomu, že první verze překladu působí méně přirozeným dojmem než verze druhá; některá jeho řešení vyvolávají poněkud kožený nebo přímo vyumělkovaný dojem a více na sebe strhávají pozornost (př. 1). To je podpořeno také snahou maximálně se držet sdělení originálu, což v několika málo případech (přibližně čtyřech) vede až k přílišné doslovnosti a slabšímu uplatnění jazykové kreativity (viz př. 2):

Př. 1:

Monique. - Ils auraient pu au moins laisser l'éclairage public, on reconnaîtrait peut-être quelque chose. (s. 13)

(V1) Monika. - Aspoň veřejné osvětlení tu mohli nechat, snad by se tak dalo něco rozeznat. (s. 71)

(V2) Monika. - Aspoň lampy tu mohli nechat, snad by se tak dalo něco rozeznat. (s. 5)

Př. 2:

Monique. - Venez, Maurice; de toute façon vous n'ouvrez pas la bouche, je n'ai pas l'intention de parler seule toute la soirée ; (s. 14)

(V1) Monika. - Pojdte Maurici; vy stejně ani neotevřete pusu, nehodlám si celý večer povídat sama, motor běží, pojdte, [...] (s. 72)

(V2) Monika. - Pojdte Maurici; vy stejně ani nemuknete, nehodlám strávit večer samomluvou, motor běží, pojdte, [...] (s. 6)

Někdy spisovné tvary a formulace užité v první verzi a nikoliv v druhé tolik neruší, a jsou v souladu s překladatelskou strategií; ta zvolila vyvážené střídání prvků

obecně českých a spisovných, aniž by však jakákoli promluva vyzněla přehnaně korektně tam, kde nemá. V první verzi se bez výraznějších dopadů na celkové vyznění replik objevují méně často než ve verzi druhé tvary jako: *mejch* (místo *mých*), *bejt* (místo *být*), *předložej* (místo *předloží*), *moh* (místo *mohl*).

Snaha o utlumení jazykové hrubosti a nedbalosti v první verzi překladu, patrná při rozhodování „obecně české“ versus „spisovné“, se jednou projevila také při volbě slovního ekvivalentu na škále eufemismus – dysfemismus. V důsledku toho došlo k poměrně značnému posunu: Fak se bezostyšně snaží svést Claire a veškerý rozhovor mezi nimi spočívá právě v tom, že ji všemožně přemlouvá, aby s ním šla za tímto účelem dovnitř do hangáru. Přitom vůbec nezastírá, o co mu přesně jde. Claire ale dává jednoznačně najevo, že jí je (příznačně pojmenovaný) Fak protivný a že o něj nestojí. Nakonec jeho přemlouvání ustoupí, nebo lépe řečeno „prodá“ se mu za součástku auta, která chybí jejímu bratru Charlesovi k tomu, aby mohl odjet pryč v Kochově jaguáru. Když se Fak nakonec Claire zmocní, v originále nám didaskalie oznamuje: *Fak baise Claire*. V první verzi překladu se dočteme *Fak v objetí s Claire*, což je slovní spojení se zcela jiným konotativním významem než *baiser*. Naopak v druhé verzi, která odvážněji čerpá z nespisovných a vulgárních zdrojů češtiny, stojí: *Fak šoustá Claire*, což vystihuje smysl originálu přesněji a také zachovává původní expresivitu sdělení. Navíc se dá očekávat, že tato didaskalie bude mít odlišný dopad na divadelní ztvárnění než „slušná“ scénická poznámka v první verzi.

(c) Zdařilé převedení významu včetně figur a obrazných pojmenování

Stejně jako tomu bylo u druhého překladu *Samoty*, i překlad *Přístaviště* (v obou verzích) převádí myšlenkový obsah originálu v jeho úplnosti. Obzvláště V1 lpí na převedení smyslu v jeho nejjemnějších nuancích.

Stylistické figury překlad zachovává dokonce do vyšší míry, než tomu bylo v překladu *Samoty*; to je dáno jednodušší, snáze převoditelnou syntaktickou strukturou textu. Překlad zachovává i obrazná pojmenování (především přirovnání a metaforu), která však v tomto textu nenacházejí tak silné uplatnění jako v *Samotě*. Jako příklad poslouží překlad dvou

úryvků uvedených výše v oddíle 4.2.2(b) *Stylistické figury a obraznost*:

Př. 1:

(V1) *Cecílie. - Nosíte nám neštěstí, s pachem svejch zločinů, hanby, mlčení, všeho toho, co skrýváte. Přišli jste sem bez otce, bez matky, bez rasy, bez pupku, bez jazyka, bez jména, bez boha, bez víz a s vámi přišel čas samých neštěstí; to kvůli vám přišlo neštěstí za námi, vylezlo po schodech, vyrazilo nám dveře a tak začala naše bída, začaly chybět peníze, začala tma, když je zapotřebí světlo, a slunce, který zas odmítá zapadat; začaly se nám vyhýbat lodě, spořádaný lidi se začali stěhovat pryč, začal zlořád, nadávky, rány kudlou [...]. (s. 94)*

(V2) *CECÍLIE. - Nosíte nám neštěstí, s pachem svejch zločinů, hanby, mlčení, všeho toho, co skrýváte. Přišli jste sem bez otce, bez matky, bez rasy, bez pupku, bez jazyka, bez jména, bez boha, bez víz a s váma přišel čas neštěstí; to kvůli vám přišlo neštěstí za námi, vylezlo po schodech, vyrazilo nám dveře a tak začala naše bída, začaly chybět prachy, začala tma, když má bejt světlo, a teď zas slunce odmítá zapadnout; začaly se nám vyhejbat lodě, spořádaný lidi se vypařili, a přišel zlořád, nadávky, kudly [...]. (s. 34)*

Př. 2:

(V1 a V2) *Rudolf [...] Podívej, chlapče, podívej se. [...] Podívej se na ni, na svou matku, jak ukazuje nohy; v temný noci, v chladu, jak odhaluje nohy: ani žilka, ani modřinka, ani zachvění, ani tupka husí kůže; jak pevně podpírá tu rozměklou, vrávorající horu masa. Podívej, chlapče, podívej, jaký má krásný nohy, i v tom nočním chladu, dívej na nohy té divošky, která podpírá tu růžovou, chlupatou, mokrou a špinavou hroudu, jen se dívej. (s. 107/s. 51)*

(d) Přenesení prozodických kvalit originálu

Na rozdíl od překladu *Samoty* text Michala Lázněvského důsledněji rekonstruuje Koltěsovy přerývané věty (phrases hachées):

Př. 1:

Cécile. - Je veux seulement, entre nous, fumer une cigarette, je veux respirer, un peu, entre sauvages. (s. 52)

(V1 a V2) *Cecílie. - Já si chci jenom, mezi námi/náma, vykourit cigaretu, trochu si vydechnout, mezi námi divochy/náma divochama. (s. 93/s. 33)*

Př. 2:

Rodolfe. - [...] Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; un coup ici, un coup là, prends ton temps, qu'il en chie ; (s. 76)

(V1 a V2) Rudolf. - [...] Rozmašíruj mu hlavu, páprdovi, synku, a at' ty rány cítí, jednu sem, druhou tam, dej si na čas, at' sere krev; (s. 106/s. 50)

Př. 3:

Rodolfe. - [...] Un homme qui n'a pas fait un fils, au moins un seul, il meurt comme un chien, rien ne reste de lui, nulle part, c'est comme s'il n'avait pas existé. (s. 75)

(V1 a V2) Rudolf. - [...] Chlap, kterej neudělal syna, aspoň jednoho, ten pojde jako pes, nezůstane po něm nikde nic, jako by neexistoval. (s. 106/s. 50)

Př. 4:

Cecílie. - [...] Je l'entends haleter, là-derrière, il doit avoir attrapé une fluxion de première classe dans cette eau glaciale, puisses-tu crever d'une fluxion glaciale toi aussi puisque tu ne veux pas m'aider; (s. 53)

(V1 a V2) Cecílie. - [...] Slyším ho tam vzadu sípat, určitě chytil prvotřídní zápal plic, v tý ledový vodě, kdybys tak chcípnul na zápal plic i ty, když mi nechceš pomoci; (s. 94/s. 34)

V překladu *Přístaviště*, na rozdíl od překladů *Samoty*, nedochází k oslabení segmentace a horečnatého vrstvení významů. Vzhledem k odlišnosti jazykového materiálu není samozřejmě možné vždy vytvořit ekvivalentní účinek na tomtéž místě v textu. Z analýzy překladu ale vyplývá, že překladatel buď vědomě, anebo intuitivně kompenzoval využití tohoto prostředku tam, kde to cílový jazyk umožňuje. Podařilo se tak rekonstruovat koltěsovské „básnické poryvy“, jak překladatel Láznovský výstižně pojmenoval výraznou složku Koltěsova stylu, jež byla v této práci již několikrát popsána.

4.3 ROBERTO ZUCCO (ROBERTO ZUCCO)

4.3.1 Obecný popis a interpretace

Poslední Koltèsova hra (dále jen *Zucco*) je od ostatních textů tohoto autora odlišná tím, že zde situace ztrácí svou obvyklou statickosti a děj se řítí překotně kupředu. (Jobertová 2006, s. 262) Jako by Koltès tentokrát upřednostnil fyzické jednání před jazykovým, jakoby upozadil precizní rétoriku a motiv slovního souboje. (Jobertová 2006, s. 263) Podobně jako v *Návratu do pouště*, i v tomto textu je patrná silná inspirace Shakespearem, jehož *Zimní pohádku* Koltès překládal v roce 1988. Shakespearemu podle jeho vlastních slov pomohl odvrhnout klasická pravidla, která ho zbytečně svazovala v *Boji* nebo v *Přístavišti*, a znovu nalézt radost z psaní. (Koltès 1999, s. 151) A tak tentokrát vzniká drama, které spíše než klasicistní prvky nese rysy barokní a romantické. (Übersfeld 1999, s. 109) Je tu hrdina vyloučený ze společnosti krácející si pro smrt, silná osudovost a labyrint postav a míst.

Hra je silně inspirována příběhem skutečného masového vraha Roberta Succa, který v osmdesátých letech minulého století zavraždil své rodiče, pak uprchl z psychiatrického zařízení, znovu vraždil, a když byl opět uvězněn, spáchal sebevraždu. Koltèse inspirovaly policejní vývěsky s portrétem Succa umístěné v pařížském metru; zobrazovaly čtyři velmi odlišné tváře vraha - jednu z nich dětsky čistou, andělskou. Koltèse silně zaujaly také televizní záběry Succova zatýkání a útěku. Tak se zrodila Koltèsova fascinace tímto zvláštním člověkem s krásnou tváří a zpečetěným osudem: „Na Robertovi Succovi je zajímavé, že je mýtem. ... Všechno, co udělal, je neuvěřitelně krásné“, vyjádřil se Koltès v jednom z rozhovorů.²² Jak vysvětluje Daniela Jobertová, ztotožnění Koltèse s jeho posledním hrdinou patrně pramenilo z podobnosti jejich údělů: „dráhu jednoho dosud mladého muže s andělskou tváří na hranici mezi životem a smrtí zkříží dráha jiného mladého muže, rovněž s andělskou tváří a rovněž na hranici mezi životem a smrtí.“ (Jobertová 2006, s. 264) Podobně na toto kontroverzní dílo nahlíželi Koltèsovi blízcí a bránili jej po jeho první francouzské inscenaci (1991); ta vyvolala velmi

²² Une part de ma vie, str. 146., překlad KB.

negativní reakce, neboť byla mnohými pochopena jako glorifikace masového vraha.

Přestože Koltèsovým záměrem nebylo vytvořit dokumentární dílo o Succově vražedné pouti, text se životem mladého vraha inspiroje poměrně silně. Hra se otevírá Zuccovým útekem z vězení, kde byl zavřen za vraždu svého otce. Z vězení zamíří domů a setkává se s matkou. Matka mu odmítá dát jeho oblíbené maskáče a zřekne se ho. Na to ji Zucco zabíjí. Následně znásilňuje Dívku, vraždí ve vykřičené čtvrti Policejního inspektora a bere mu zbraň. Dívka vyznává Zuccovi lásku, ten ale odchází. Ona se ho snaží najít, ale bratr ji odvádí na policii a Dívka Zucca udává. Zucco pak při útěku zabíjí Chlapce a pokouší se o odjezd. Dobrovolně ho následuje Chlapcova Matka, která podobně jako Dívka podlehla jeho kouzlu. Zucco je však vydán do rukou policie a uvězněn. Podruhé utíká z cely a končí svou „heroickou“ cestu skokem ze střechy vězení. Spíš než pád je však jeho konec vzletem ke slunci, rozplynutím se ve sluneční záři. Doprňuje se paralela Zucca s perským slunečním bohem Mithrou, která byla načrtnuta peritextu.

Tuto poslední hru Koltès překvapivě nesvěřil k prvnímu inscenování Chéreauovi, ale německému režisérovi Peteru Steinovi. Premiéru neměla ve Francii, nýbrž v Berlíně v německém překladu.

Chéreauovi se však hra nelíbila: „Postrádal jsem tam jasnozřivost. Možná, že se dobrý služebník autora může stát jeho špatným soudcem, protože si příliš zvykl na to, co pokládal za jeho styl. Novost Koltèsova stylu v této hře mě zaskočila. Monology zmizely, slova mířila přímo k podstatě, živelná, očištěná od všeho.“ (Uberfeld 1999, s. 71)²³

Nicméně podle Anne Ubersfeldové jsou i v Zuccovi přítomny prvky typické pro Koltèsův styl a dramaturgii. I v této hře dvě postavy, Starý muž a Dívka, pronášejí dlouhé monology, a i tentokrát je jazyk silně stylizovaný a rytmizovaný. Opět nacházíme koltèsovskou „musique“.

Přestože hra má, jak jsem zmínila výše, silný potenciál šokovat, mnozí divadelní kritici a divadelníci (Součková 2010, Perton 2009) vyzdvihují její mytický rozměr a považují ji za metaforické, umělecky velmi silné vyjádření generační revolty. Navzdory neslučitelnosti tohoto díla s psaným i nepsaným

²³ Překlad KB.

společenským morálním kodexem lze v duchu této interpretace Zuccův příběh vnímat jako archetypální pouť moderního hrdiny, „vznešeného vraha“, ²⁴ který na marné, tragické cestě ke svobodě šlape po všem, co potká, prostě proto, že nemá jinou volbu.

4.3.2 Analýza dominantních jazykových jevů ve francouzském originále

V tomto textu se vyskytují stylově charakteristické rysy, jež jsou společné jazyku *Zucca*, *Samoty* a *Přístaviště*: i zde najdeme vrstvení slovních a obrazových asociací, vytvořené řetězením vět a větných členů, jež spojuje určitá jedna myšlenka; i zde nalezneme specifický „tirádový“ rytmus podpořený paralelismy a opakováním slov.

Kromě toho se tu, podstatně silněji než v *Přístavišti*, uplatňují „staccatové“ sekvence krátkých vět nebo jednoduchých souvětí oddělených tečkou. Dialogy tak plynou rychle kupředu, jako by mluvčí neměli dostatek času na zbytečné řeči okolo. Podobné pasáže vyvolávají zcela opačný účinek než postup, který byl popsán v předchozím odstavci – jsou protipólem básnického hromadění významů a asociací.

V textu je časté také parataktické propojení krátkých nerozvitých vět oddělených čárkou, prostředek, který je velmi silně přítomen v *Přístavišti*. Tyto syntaktické postupy jsou blízké propojování významů v běžné řeči; tam, kde jsou využity, postava se většinou vyjadřuje „obyčejně“, přestože i tato „obyčejnost“ je zde stylizovaná (silněji než v *Přístavišti*) – jazykový materiál je osekán na minimum, najdeme zde jen minimum parazitních a kontaktních slov, zesilujícího opakování a podobných prostředků, využívaných v běžné řeči. Tento styl vyjadřování je typický pro Bratra Dívky, Matku Dívky, Otce Dívky, Dámu, různé přihlížející postavy (Hlasy, Muž, chvílemi také pro Zucca. Mluvnost podobných textových úseků spočívá, podobně jako v *Přístavišti*, také v uplatnění expresivních nespisovných slov a frazeologismů, a někdy i zájmena *ça*. Zucco například v desáté scéně užije obraty jako: *c'est quoi, ce type?; se foutre de ma gueule; ta gueule; Je n'ai rien à foutre*

²⁴ Tak Zucca označoval sám Koltès například v rozhovoru pro německý *Der Spiegel* z 24. října 1988.

*de ma vie; ça me fiche la trouille d'être au milieu de tous ces gens; ça se voit à leur visage; je déteste ça.*²⁵

„Kanonády“ krátkých jednoduchých vět také kontrastují se složitými periodickými souvětími, jež silně připomínají syntax *Samoty*. Ta se v *Zuccovi* rovněž příležitostně vyskytují – obzvláště v dlouhých replikách nebo monolozích Zuccovy matky, Sestry Dívky a především Starého muže.

Co se týče syntaxe, *Koltès* tedy v *Zuccovi* vyostřuje a směle kombinuje stylistické postupy, které již využil coby dominantní prostředek v jiných textech.

V lexikální rovině zůstává *Koltès* věrný svým starým postupům – převládají slova jednoduchá, obyčejná, ať už neutrální, nebo obhroublá a přímo vulgární. Jak jsem již naznačila výše, v textu se vyskytuje celá řada slov běžně užívaných, vlastních spíše „jazyku ulice“ než kultivované francouzštině: *flic, gars, type, mac, fichu, mon cul, se faire baiser par quelqu'un, se faire sauter par quelqu'un, frangin, où ça drague*.

Některé pasáže *Zucca* jsou silně obrazné, především monolog Sestry Dívky, Dívky a také některé promluvy *Zucca*. Obrazy a přirovnání jsou, podobně jako v *Samotě*, často čerpány ze světa přírody, nebo mají živočišnou a syrovou povahu: *comme deux jambons qui balancent à chaque pas que je fais; maintenant tu es une femelle; ce rat parmi les rats; ce cochon puant; comme un hippopotame éfoncé dans la vase*. Vyskytují se tu ale i pojmenování něžnější a jemnější: *l'épais brouillard de la vie ordinaire; comme une colombe; comme une tourterelle; je suis devenue une toute petite île au milieu de la mer et les dernières vagues sont en train de me noyer*.

Kromě toho, co bylo dosud zmíněno, lze v textu *Zucca* vyzorovat ještě další paralely se *Samotou*. V závěrečné části poetického vyznání Dívky *Zuccovi* je například hudebnost pasáže podtržena rýmy: *Tu seras mon agent et mon secret et moi, dans tes voyages, je serai ton bagage, ton porteur et ton amour*. (s. 89)

Zucco se nicméně od *Samoty* i *Přístaviště* odlišuje důrazem na akci a také větší mírou intertextovosti. Přímo v replikách

²⁵ Není-li uvedeno jinak, úryvky francouzského originálu v oddílech 4.3.2 a 4.3.3 jsou vyňaty z publikace *Koltès* 1990. Stránkové odkazy se rovněž vztahují k této publikaci.

Zucca se objevují verše Victora Huga, Danteho (v italském originále) a přepis monologu skutečného Succa. (Moquillon 2003, Ubersfeld 1999) Pro výklad hry a její smysl je navíc rozhodující její zasazení do rámce mithraistického kultu, a to patrně v té podobě, jak jej vyznávalo novopohanské hnutí reprezentované Carlem Gustavem Jungem. (Kopeček 2006) Jeho „mithraistický“ výrok – údajná citace nejspíš neexistujícího pramene, Velkého magického papyru pařížského – tvoří úvodní text hry a v závěru dramatu k němu odkazují i Zuccova slova.

4.3.3 Analýza překladu

Roberto Zucco patří s *Bojem* a *Návratem* mezi Koltèsovy texty, jejichž české překlady vyšly knižně nebo časopisecky hned na počátku devadesátých let. Překlad Zucca pořídil Milan Císař, dramaturg, příležitostný překladatel a divadelní autor; text byl publikován v časopise *Svět a divadlo* v roce 1991 (dále Koltès 1991c). Dlouhou dobu, až do vzniku souborného vydání Koltèsových vrcholných děl v roce 2006, byl jediným českým překladem Zucca. Všechny české inscenace této hry, které dosud spatřily světlo světa, vznikly na základě tohoto překladu. A nebylo jich málo. Hru nastudovala ostravská Divadelní společnost Petra Bezruče (premiéra 1992), brněnské HaDivadlo (premiéra 1999), pražské studentské Divadelní studio DISK (premiéra 2000) a olomoucké studio Hořící žirafy (premiéra 2002). Zucco v překladu Romana Císaře je tak k dnešnímu dni jednoznačně nejčastěji uváděnou Koltèsovou hrou u nás.

Tento český text (v tomto oddíle také označován jako P1) však může českému čtenáři nebo divákovi zprostředkovat půvab Koltèsova umění jen stěží. Místo vycizelované francouzštiny mnoha podob, od filozofujícího vyjadřování „na úrovni“ po stylizaci jazyka ulice, jež se v originální verzi tohoto díla prolínají, nám první český překlad nabízí nepřiliš pěknou, neodstíněnou, francouzskými konstrukcemi protkanou češtinu. Rozbor překladu prozrazuje překladatelovy obtíže s pochopením jazykové organizace výchozího textu (př. 1, 6, 9), jeho nevšimavost ke specifikům stylu autora (př. 2) a jakousi nedbalost, s níž je tu část sdělení vynechána, tu přidána (př. 3). Překladatel často nedodržuje stylistické zabarvení, například lexikální jednotku neutrální nahradí slovem s hovorovým příznakem, nebo slovní spojení, které francouzský

rodilý mluvčí vnímá jako silně vulgární, převede do češtiny příliš „slušně“ (př. 4). Na lexikální rovině také volí výrazy, které se v daném kontextu nepoužívají, působí nepřírozeně a nejsou tedy z pohledu většinového českého mluvčího vhodným funkčním ekvivalentem (př. 5).

př. 1:

(didaskalie) Zucco est projeté à travers la fenêtre, dans un grand fracas de verre brisé. (s. 45)

(P1) Skrz okno se rýsují obrysy Zuccova těla v hlučném tříštění skla. (s. 95)²⁶

př. 2:

Le Frère. - Lâche-toi dans la nature, va traîner dans le Petit Chicago avec les putes, fais-toi pute. (s. 33)

(P1) BRATR. - Běž za štetkami z Malého Chicaga a dej se k nim. (s. 92)

La Soeur. - Elle est chez une amie. Elle dort chez une amie, dans le lit de son amie, au chaud, en sécurité, rien ne peut lui arriver, rien. (s. 22)

(P1) Sestra. - U kamarádky. V teple a bezpečí, nic se jí nemůže stát, nic. (s. 90)

př. 3:

La Soeur. - Tu es une gamine, tu es une petite vierge, tu es la petite vierge de ta soeur, de ton frère, de ton père et de ta mère [...]. (s. 21)

(P1) Sestra. - Jsi přece panna, naše malá zlobivá holčička, malá panna své sestry, bratra, tatínka a maminky [...]. (s. 89)

př. 4:

Une Voix. - Roberto Zucco s'est échappé. (s. 90)

(P1) Hlas. - Roberto Zucco zdrhnul. (s. 108)

Une Voix. - Il s'est fait baiser par une femme. (s. 93)

(P1) Hlas. - Nechal se napálit jednou ženskou. (s. 110)

př. 5:

²⁶ Není-li uvedeno jinak, v oddíle 4.3.3 se stránkové odkazy u citací

a) prvního překladu (P1) vztahují k publikaci Koltès 1991c

b) druhého překladu (P2) vztahují k publikaci Koltès 2006a.

La Mère. - Son amie, son amie... Qu'est-ce que c'est que cette amie ? Qu'est-ce que c'est que ces histoires entre filles ? (s. 44)

(P1) *Matka. - Přítelkyně, přítelkyně. Co je zač, ta přítelkyně? Tyhle romány mezi děvčaty?* (s. 95)

(pozn. KB: Jedná se o fiktivní kamarádku Dívky.)

Text P1 se také vyznačuje nelogickým a nekoncepčním prolínáním obecné češtiny s češtinou spisovnou. Přestože francouzský originál vysílá minimálně od pátého obrazu („buranský“ monolog Bratra Dívky) signály, že je užití obecné češtiny v tvaroslovné a hláskové rovině v překladu některých replik možné, překlad nevyužije do konce sedmého obrazu obecně českého tvaru ani jednou. Počíná si, například v porovnání s postupem Michala Láznovského v překladu *Přístaviště*, velmi konzervativně – kombinuje obecně české lexikum s plně spisovnou rovinou tvaroslovnou a hláskovou. Pak, počínaje osmým obrazem, začne překladatel najednou užívat tvaroslovných a hláskových rysů obecné češtiny nárazově a často bez jakékoli opory v textu originálu. Bratr Dívky, který v originále patří k jazykově nejhrubším postavám, mluví v překladu v rovině tvaroslovné a hláskové vždy jen spisovně; naopak repliky Výrostka, Kurvy a Vazouna v osmém obraze se hemží obecně českými koncovkami (př. 8), přestože jsou v originále prosyceny výrazy z oblasti „*language populaire*“ a „*familier*“ zhruba stejně jako dlouhá replika Bratra Dívky v pátém obraze (*Brácha*) (př. 6) nebo Zucca v obraze desátém (*Rukojmí*) (př. 7). Jejich promluvy jsou dokonce prosyceny rysy extrémně nespisovnými, kterým se například překlad *Přístaviště* vyhýbal, neboť nejsou nezbytně nutné pro navození dojmu přirozenosti. Jedná se zejména o protetické –v a jiné pravopisné změny: Vazoun: *Estě jednou, a rozmáčknu ho jako komára.* – Kurva: [...] *dyť* je to *vo* zdraví. – Výrostek: *Vodrovnal ho [...].* (s. 96).

K nekoherentnímu využívání rysů obecné češtiny však dochází v P1 také v rámci jedné komunikační situace a jedné repliky postavy. Například závěrečný sled hlasů dozorců a vězňů je přeložen následovně: Hlas: *Musíme prohledat každý kout chodby.* – Hlas: *Musí být někde zašitej.* (s. 109) Nebo postavy, které mluví po tvaroslovné a hláskové stránce spisovně, ojediněle vypustí koncové -l: Bratr: *Žádný starší bratr tak nikdy nehlídal svou sestru. [...]* *To ona chtěla, já jí jenom podleh.* (s. 104); Zucco: *Neexistují. Stačí je nevidět. Moh bych jich vzít pět do jediné ruky a naráz je rozmáčknot.* (s. 109)

Vyjma lexika se čistě spisovné češtiny v P1 drží také přihloupilí, krvelační „spořádaní občané“, kteří přihlížejí vraždě chlapce v desátém obraze (př. 9). Přitom jejich způsob vyjadřování se v originále neliší od závěrečných Hlasů, jež jsou do češtiny převedeny převážně obecně česky.

P1, bez ohledu na originál, postavy jazykově odlišil v závislosti na jejich společenském statutu: všechny hlavní znaky obecné češtiny (včetně tvaroslovných a hláskových) přisoudil „lidem na okraji společnosti“ (vězňům, jimž patří závěrečné Hlasy, Kurvě, Vazounovi a Mladíkovi), zatímco u ostatních si vystačil pouze s obecně českým lexikem.

př. 6:

Le Frère. - [...] Je regrette tout ce temps là. Je regrette chaque jour, chaque heure perdus à avoir l'oeil sur toi. On devrait déflorer les gamines dès qu'elles sont gamines, comme ça on ficherait la paix aux frère aînés [...] Moi, je suis bien content que tu te sois fait sauter par un mec ; parce que maintenant j'ai la paix. [...] Et peut-être que je te rencontrerai dans les bars où ça drague, je te ferai un petit signe, on sera frangin et frangine de bar ; [...] Tu es une femelle et tout le monde s'en fout. (s. 33)

(P1) Bratr. - [...] Lituju toho času, každého ztraceného dne a hodiny. Holky by se měly zbavit panenství, dokud jsou ještě holky, pak by měli starší bráchové pokoj [...] Mně osobně to vyhovuje, že ses dala obskákat pasákem; protože teď mám pokoj. [...] A možná tě natrefím někde v baru, kde se loví, a udělám ti na čelo takové malé znamení a budeme brácha a ségra od báru ; [...] Na to všichni kašlou, jsi prostě ženská.(s. 92)

př. 7:

Zucco. - C'est quoi, ce type? (s. 58) - C'est quoi, la voiture de ta mère ? (s. 62) - Tais-toi. Ta gueule. Ferme ta bouche. Ferme les yeux. Fais le mort. (s. 62) - Je n'ai rien à foutre de ma vie. (s. 68)

(P1) Zucco. - Kdo je to ? (s. 99) - Jaký má tvoje matka vůz? (s. 100) - Mlč. Co ta huba. Zavři hubu. Zavři oči. Dělej mrtvého. (s. 100) - Můžu se na svůj život vysrat. (s. 102)

př. 8:

Une Pute. - Ne cherche plus la bagarre, gamin, ne cherche plus la bagarre. Ta belle gueule est déjà bien abîmée. Tu veux donc que les filles ne se retournent plus sur toi? C'est fragile, une gueule, bébé. On croit qu'on l'a pour toute la vie et tout d'un coup, elle

est bousillée par un connard qui n'a rien à perdre pour sa gueule à lui. (s. 46)

(P1) Kurva. - Neprovokej, chlapečku, už žádný rvaní. Máš tu svojí pěknou hubu už dost pocuchanou. To chceš, aby tě holky nechaly plavat? Taková huba je křehká věc, děťátko. Myslíme si, že jí máme na celej život, a najednou nám ji rozfláká nějakej vůl, kterej s tou svojí nemá co ztratit. (s. 96)

př. 9:

Un homme. - [...] Le type est fichu. (s. 62) - Une femme : [...] c'est cela que vous appelez la technique spéciale des flics ? [...] Ils ont la trouille (s. 64) - Un homme : Stratégie mon cul ! (s. 64).

(P1) Muž. - [...] Ten chlápek je nahraný. (s. 101) - Žena : [...] to je podle vás ta speciální technika policajtů ? Mluvíš tu o nějaké technice [...] Mají plné kalhoty (s. 101) - Muž: Strategie mého zadku! (s. 101)

Pro souborné vydání *Her* byl překlad Romana Císaře velmi silně upraven. Tuto úpravu budu dále nazývat druhým překladem a zkráceně označovat jako P2. Až na pár drobných výjimek byly odstraněny nežádoucí posuny způsobené nepochopením originálu (př. 10). Došlo také ke znovuvytvoření specifických her s opakováním slov, k doplnění zřetězených asociací, a tím i k oživení stylistických figur, které byly v prvním překladu silně ochuzeny (př. 12). Byly rovněž provedeny mnohé změny ve prospěch méně krkolomné, přirozenější češtiny (př. 13).

Přes velké úsilí, s nímž byla odstraněna většina nejhrubších nedostatků P1, se však druhému překladu nepodařilo dosáhnout tak svěžího, přirozeného a překladovostí nezatíženého textu (Levý 1983, s. 75), jak se to povedlo v překladu *Přístaviště*.

Všechna těžkopádná řešení P1 nebyla přestylizována (př. 14). V jiných případech k opravě sice došlo, nicméně nové řešení nepůsobí na rozdíl od francouzského originálu mluvně a přirozeně, nýbrž poněkud knižně a neobvykle (př. 15). Stejně jako v P1 jsou i v P2 utlumeny výrazy silně vulgární (př. 16). V P2 lze také nalézt jednu neopravenou překladatelskou chybu způsobenou nepochopením originálu a několik souvětí, u nichž došlo k ochuzení specifického koltěsovského výčtu s rytmickým potenciálem (př. 17 a 18). Podobně jako v druhém překladu *Samoty* nedošlo ani v tomto textu k vytvoření ekvivalentního účinku v místě se silnější pravidelností a zvukomalbou, který v originále připomíná verš (viz. 4.3.2, př.

19). V P2 není patrný ani jasný záměr kompenzovat tento jev na jiných místech, než kde se nacházejí v originále.

Zásah redaktora také téměř nezměnil způsob, jakým jsou v textu využity prvky obecné češtiny. Pokud došlo v tomto směru k nějakým změnám, většinou ještě prohloubily chaos, který v užití těchto prostředků panoval v prvním překladu. Například v závěru výše zmíněného monologu Bratra je v P2 najednou zařazena jediná obecně česká koncovka, a jinak replika zůstává nadále tvaroslovně a hláskově zcela spisovná (př. 10). V osmém obraze (*Krátce před smrtí*) pak P2 sice vhodně eliminuje přehnanou nespisovnost ve formě protetického -v nebo vynechaného počátečního písmene, nicméně vnáší do promluvy Mladíka (v P1 „Výrostek“) rušivou kombinací spisovných a obecně českých tvaroslovných prvků (př. 11). I když zmírňuje rozdíl mezi vyjadřováním „ulice“ a těch ostatních v čele se „spisovným“ hrdinou Zuccem, i P2 zachovává neopodstatněné sociální dělení. Pokud došlo ke stylizaci obecné češtiny (v lexikální, tvaroslovné a hláskové podobě) u Vazouna, Kurvy, Mladíka a Hlasů, není důvod k tomu, aby se tak nestalo i u Zucca a Bratra.

př. 10:

úryvek originálu a P1 viz příklad 6

(P2) Bratr. - Lituju toho času. Lituju každého dne a každé hodiny, které jsem ztratil tím hlídáním. Holky by bylo nejlíp připravit o panenství, hned jak dorostou, pak by měli starší bráchové pokoj [...] Já osobně jsem jenom rád, že sis to rozdala s klukem, protože teď mám pokoj. [...] A možná tě natrefím po barech, kde se loví, zlehka ti pokynu na pozdrav, a budeme brácha a ségra od baru; [...] Jsí prostě ženská a všem je to ukradený. (s. 206-207)

př. 11:

Un gars. - Ne t'inquiète pas pour lui. Il transpire, il doit avoir bien chaud à l'intérieur. (45) - Pas question d'appeler les flics. (s. 47)

(P2) Mladík. - O toho neměj péči. Je zpocenej, určitě je mu uvnitř vedro. (s. 211) - Žádní fízlové se volat nebudou. (s. 212)

př. 12:

úryvek originálu a P1 viz př. 2

(P2) Sestra. - U jedné kamarádky. Spí u kamarádky, v kamarádčině posteli, v teple a v bezpečí, nic se jí nemůže stát, nic. (s. 202)

př. 13:

úryvek originálu a P1 viz př. 3

(P2) Sestra. - Jsi přece holčička, jsi panenka, sestřina, bratrova, tatínkova a mamínčina malá panenka [...]. (s. 202)

př. 14:

Zucco. - *Moi, c'est ce que je préfère au monde: la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés.* (s. 25) - Zucco: *Il y a aussi des rhinocéros blancs qui traversent le lac, sous la neige.* (s. 25)

(P2) Zucco. - Tohle já mám ze všeho na světě nejradši: africký sníh, který padá na zamrzlá jezera. (s. 203) - Zucco: Taky jsou tam bílí nosorožci, kteří táhnou v tom sněhu přes jezero. (s. 204)

alternativa: Tohle já mám ze všeho na světě nejradši: africký sníh, když padá na zamrzlá jezera. - Taky jsou tam bílí nosorožci, táhnou v tom sněhu přes jezero.

Deuxième gardien. - [...] Notre présence ici est inutile, [...] (s. 10)

(P2) Druhý dozorce. - [...] Naše přítomnost tady je zbytečná. [...] (s. 198)

alternativa: Jsme tu úplně zbyteční.

př. 15:

úryvek originálu a P1 viz př. 5

(P2) Matka. - Kamarádka, kamarádka... Co je zač, ta kamarádka? Tyhle holčičí vymyšlenosti! (s. 210)

alternativa: Co si to ty holky zase vymýšlejí za hlouposti?

Soeur. - *Car, si tu n'ouvres pas le bec, je vais commencer à m'affoler, je vais faire toutes les suppositions, moi aussi.* (s. 20)

(P2) Sestra. - Protože jestli ten zobák neotevřeš, začnu se i já děsit, a taky si budu namýšlet všechno možné. (s. 201)

alternativa: [...] a taky si budu představovat všechno možné.

př. 16:

úryvek originálu a P1 viz př. 4

(P2) Hlas. - Dal se napálit jednou ženskou.

alternativa: Vyjebala s ním nějaká ženská.

(pozn. KB: Rodilí mluvčí vnímají výraz *il s'est fait baiser* jako velmi vulgární.)

př. 17:

Zucco. - Le problème, avec la bière, c'est qu'on ne l'achète pas ; on ne fait que la louer. Il faut que j'aille pisser. (s. 50)

(P2) Zucco. - Problém s márama je, že se nikde nedají koupit; můžeš je leda pronajmout. Musím se jít vychcat. (s. 213)

alternativa: Problém s pivem je, že se nedá koupit; můžeš si ho leda pronajmout. Musím se jít vychcat.

(pozn. KB: Z kontextu je zřejmé, že se jedná o pivo, a nikoliv o máry. Tento výklad byl ověřen konzultací s rodilou mluvčí.)

př. 18:

Frère. - Lève la tête, regarde les mecs, dévisage-les, ils adorent cela. (s. 33)

(P2) Bratr. - Chod' s hlavou vzhůru a probodávej je očima, to milujou. (s. 206)

alternativa: Chod' s hlavou vzhůru, dívej se na chlapy, probodávej je očima, to oni milujou.

př. 19:

La Gamine. - Tu seras mon agent et mon secret et moi, dans tes voyages, je serai ton bagage, ton porteur et ton amour. (s. 89)

(P2) Dívka. - Ty budeš můj agent a moje tajemství a já budu na tvých cestách tvoje zavazadlo, tvůj nosič a tvoje láska.

alternativa: Ty budeš můj agent a mé tajemství a já, s tebou na cestách, budu tvou taškou, nosičem a láskou.

4.4 LE COMBAT DE NEGRE ET DE CHIENS (BOJ ČERNOCHA SE PSY)

4.4.1 Obecný popis a interpretace

Druhá Koltěsova „vrcholná“ hra *Boj černocho se psy* je dílem, v němž se nejednoznačněji projevilo Koltěsovo „odmítání bílé arogance a ironické odsouzení bílé nemohoucnosti“. (Jobertová 2006, s. 248) Ztělesněním principů „jinakosti“ a outsiderství se Koltěsovi v důsledku jeho africké zkušenosti stal definitivně černocho – černocho „Neevropan“, černocho Afričan, člověk, který je v jistém smyslu obětí evropské arogance a hlouposti, zároveň je ale nad podobné přizemnosti povýšen. Černocho bude od té doby přítomen v každé Koltěsově hře s výjimkou *Zucca*.

V *Boji* je tento černocho natolik viditelný a jeho role tak nápadně pozitivní, že hra, jejíž děj je umístěn na francouzské stavenišťě někde v subsaharské Africe, byla často vnímána v první řadě jako kritika kolonialismu a poměrů v Africe na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.

Tento motiv je možné v *Boji* najít. Nicméně nejedná se o téma hlavní. Inspiraci k tomuto dílu Koltěsovi poskytla návštěva stavby provozované v Africe francouzskou společností. O tom, jak ho zasáhla uzavřenost, rasismus a omezenost tohoto deformovaného světa francouzských inženýrů a dělníků, svědčí jeho dopis Hubertu Gignouxovi. (Ubersfeld 1999, s. 36-37) Jádrem tohoto příběhu jsou právě takoví Francouzi, izolovaní ve svém táboře, obehnaném strážními věžemi, arogantní, ale zároveň bezbranní ve světě, který je jim naprosto cizí. Koneckonců postava Afričana Alburyho se zrodila až v poslední fázi Koltěsovy práce na *Boji*. (Jobertová 2006, s. 251) Konkrétním impulsem vzniku hry bylo zvláštní volání černých strážů, které Koltěs zažil při své africké cestě. Tento zvuk, zvýrazňující umělost, cizost a nejasně tušenou ohroženost bělošské enklávy uprostřed afrického kontinentu, se pak v *Boji* stává významným motivem.

Děj, zápleтка a dramatická struktura hry se tentorkát inspirovala klasicistním divadlem, zejména Racinem (zmiňuje se například podoba s Andromachou nebo Berenikou) (Ubersfeld 1999, s. 99). Je zde dodržena jednotka času, místa a děje. Dalším odkazem ke klasicismu je fatální řetězec, jímž jsou všechny postavy spoutány, a v neposlední řadě motiv zločinu, který se

odehrál před započítím děje. (Jobertová 2006, s. 251) Koltès se snažil v *Boji* „vyprávět příběh, který má začátek, vývoj a více méně přísná pravidla - musel jsem se zapřít, protože to pro mě bylo hodně těžké; nakonec jsem vyškrtal víc jak polovinu původního textu.“ (rozhovor pro revue Europe 1983, citováno podle Ubersfeld 1999, s. 98-99)²⁷ Výsledkem je klasická tragédie s několika nestandardními přesahy. Například Leona, která není součástí hlavního konfliktu, se stává velmi důležitou postavou, a předposlední scéna, v níž je zastřelen Cal, je scénou beze slov, složenou jen z obrazů a zvuků. (Ubersfeld 1999, s. 100-101)

Přestože psychologie postav není zvláště prokreslena, lze (alespoň částečně) pochopit motivace, které vedou jejich činy. Ačkoli z Koltèsovy korespondence je zřejmé, jak lidmi, kteří byli předlohou postav francouzských inženýrů Horna a Cala, pohrdal, jsou tyto postavy stvořeny s pochopením - jako obrazy lidí, kteří jsou nešťastní, pomýlení, ale spíše než bychom je ztratili, je nám jich líto.

Jak tomu u klasických tragédií bývá, děj *Boje* je jednoduchý a počet postav malý. Před začátkem děje nervově labilní Cal, jeden ze dvou inženýrů, kteří ještě na skomírající stavbě zbyli, z iracionálního popudu zastřelí „neposlušného“ afrického dělníka a jeho tělo hází do stoky. To je zde zřejmě celkem obvyklý incident. Ovšem pro tělo si přichází Albury, „bratr“ mrtvého. Obvyklé postupy, jak uspokojit Afričany penězi nebo je odbýt jinak, však tentokrát nefungují. Přes diplomatické úsilí Horna, Calova zkušeného nadřízeného, Albury stále trvá na svém a chce zpět tělo svého „bratra“, přítele, člena jedné „rodiny“, pravděpodobně ve smyslu kmene nebo vesnice. Do toho přijíždí Leona, Hornova nastávající. Šedesátník Horn chystá ohňostroj na rozloučenou s Afrikou, má v plánu se vrátit do Francie a žít s Leonou. Ovšem Leoně učaruje Afrika a Albury. Vyzná se mu, ale on ji odmítá. Leona si pak střepem od lahve vyrývá do tváří Alburyho rodové znamení.

Cal se snaží najít tělo, to ale už dávno odplavalo bůhvíkam. Jeho hysterie, podpořená tím, že ho opustil milovaný pes, dosahuje vrcholu. Z bezradnosti začíná plánovat vraždu Alburyho. Horn, který již bezúspěšně vyzkoušel všechny mírové

²⁷ Překlad KB.

způsoby urovnání situace, nakonec Cala v jeho záměru podpoří. Horn prosí Leonu, aby s ním zůstala, ale ta odmítá a odjíždí. Přestože je Leona pryč, Horn odpálí svůj ohňostroj se silně „koltěsovským“ konstatováním: *On est tout seuls*.

Nakonec to není Albury, ale Cal, kdo umírá. Je zastřelen neviditelnými černými strážci, kteří byli po celou dobu přítomni ve strážních věžích a vyměňovali si nesrozumitelné, děsivé pokřiky.

Téma setkávání nepřekonatelných odlišností je v *Boji* podtrženo i odstíněným využitím jazykových prostředků: jednotlivé postavy volí velmi odlišné komunikační strategie, dochází k míchání jazykových kódů. Zatímco Francouzi se vyjadřují rozvláčně, úlisně a nepřímě, Albury vyslovuje to, co má na srdci, nejjednodušším a nejjasnějším způsobem. Jak poznamenává Daniela Jobertová (2006, s. 251), Albury necítí při ochutnávce whiskey „ani říz, ani kuličky, ani bodlinky“ a nerozumí Hornově plané rétorice. Ke sblížení nakonec nevede ani Leonina snaha porozumět si jinak, vcítěním, vnímáním druhého, přestože nerozumí jeho jazyku. V momentě, kdy Albury mluví svým africkým jazykem a Leona německy, je snad možnost překonání propasti nejsilnější. Ta je však nadobro zmařena, když Leona vyjadřuje souhlas s Hornem, který Alburymu nabízí místo požadovaného těla peníze.

V *Boji* je Koltěsův jazyk v porovnání s ostatními vrcholnými texty obvyklejší, méně stylizovaný. Má spíše dialogický charakter, více odpovídá skutečné komunikační situaci. Občas se zde vyskytují i vulgarismy a obraty typické pro hrubé mužské prostředí. V tom se *Boj* blíží po jazykové stránce *Přístavišti* a *Zuccovi*. Avšak v porovnání s ostatními Koltěsovými vrcholnými texty se *Boj* méně spoléhá na originální využití jazykových prostředků jako na zdroj uměleckého účinku díla.

4.4.2 Analýza dominantních jazykových jevů ve francouzském originále

Boj černocho se psy (dále jen *Boj*) je nejranějším z Koltèsových vrcholných textů, jimž se věnuje tato práce. Výrazné rysy jeho stylu, jež byly zdůrazněny a popsány v kapitolách věnovaných *Samotě*, *Přístavišti* a *Zuccovi*, jakoby zde ještě nebyly plně rozvinuty nebo byly ve snaze o vybudování sevřené klasické hry upozaděny. Výstižně popsala autorovo nakládání s jazykem v tomto textu Johana Součková, dramaturgyně, která se podílela na českých inscenacích *Zucca* a *Boje*: „Jazyk, který je u *Zucca* až dějově nosný, v *Boji* není tak básnický a plní spíše jen základní funkci jako prostředek k dorozumění.“ (Součková 2010a)

V *Boji*, na rozdíl od ostatních tří textů analyzovaných v této práci, nedochází k silné stylizaci a umělecké aktualizaci jazyka, není tolik kladen důraz na estetický a rytmický potenciál jazykového materiálu. Stejně jako v *Zuccovi* nebo v *Přístavišti* je zde výchozí jazykovou vrstvou běžná mluvená francouzština, tentokrát však méně ozvláštěná odchylkami od norem běžného sdělovacího jazyka (stylistickými figurami) a velmi chudá na obrazná pojmenování (s výjimkou některých replik Alburyho). Celý *Boj* tak vyznívá civilně a realisticky, tím spíš, že jednotlivé postavy si v celém textu hry drží svůj charakteristický a zároveň skutečnosti blízký styl projevu. Přesto i zde se příležitostně objevují přerývané věty (phrases hachées), zvyšující expresivitu replik.

Horn se vyjadřuje poměrně kultivovaně a zároveň uhýbavě, jako zkušený vyjednaváč, který je zvyklý slovně manipulovat (př. 1). Calův jazyk prozrazuje jeho omezenost, otupělost a hrubost (př. 2). Leoniny repliky jsou protkány citoslovci a silně expresivními slovy nebo slovními spojeními, která v daném kontextu působí přepjatě a komicky. Před čtenářem (a nejspíš i divákem, v závislosti na režiséřském pojetí) vystává žena emotivní až přecitlivělá, spontánní, nedistingovaná, spíše „lidová“, v projevu neobratná a legrační (př. 3). Albury, v souladu s jeho pozicí „kladného hrdiny“ hry, se vyjadřuje čistě, bez zbytečného jazykového balastu, jeho slova míří rovnou k věci (př. 1 a 4). Stejně jako v jiných Koltèsových hrách, ani tentokrát nedochází v jeho replikách k nápodobě chyb cizince nebo africké francouzštiny. Jeho promluvy se liší od

zbytku textu úsporným vyjadřováním a přítomností silně obrazných „afrických“ přísloví nebo mýtů (jedná se pravděpodobně spíše o nápodobu africké slovesnosti, nikoliv o její autentické projevy) (př. 5).

př. 1:

Alboury. - *Je suis Alboury, venu chercher le corps de mon frère, monsieur. (s. 9)*²⁸

Horn. - *Une terrible affaire, oui ; une malheureuse chute, un malheureux camion qui roulait à toute allure ; le conducteur sera puni. Les ouvriers sont imprudents, malgré les consignes strictes qui leur sont données. Demain, vous aurez le corps ; on a dû l'emmener à l'infirmerie, l'arranger un peu [...]. (s. 10)*

př. 2:

Cal. - *[...] tous on regarde. Et on voit le nègre tomber, au milieu des bruits de tonnerre ; touché, sous les tonnes de pluie [...]. Mon Toubab a disparu, je ne peux pas dormir sans lui, Horn. [...] Je ne l'entends pas aboyer ; il me l'ont bouffé. Moi, la nuit, ça me faisait une boule de poils sur le ventre [...]. ; ça me faisait dormir, Horn [...]. (s. 20-21)*

Cal. - *Et d'où sors-tu ça, petite bonniche ? [...] L'argent t'intéresse, hein, bébé ? (s. 46) [...] Et tu aimes les feux d'artifice, hein, bébé ? (s. 47)*

př. 3:

Léone. - *On m'avait dit : un pull, l'Afrique est froide, la nuit ; froide, ouille ! les bandits. Me voilà avec trois pulls sur les bras. Je me sens toute patraque. J'ai le trac, biquet, un de ces tracs. [...] (s. 15)*

př. 4:

Alboury. - *J'attends ici pour prendre le corps, c'est tout ce que je veux ; et je dis : quand j'ai le corps de mon frère, je pars. (s. 27)*

př. 5:

Alboury. - *Il y a très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid ; il me dit : c'est qu'il y a un petit nuage entre le*

²⁸ Není-li uvedeno jinak, stránkové odkazy u citací úryvků francouzského originálu v oddílech 4.4.2 a 4.4.3 se týkají publikace Koltès 1989.

soleil et toi ; je lui dis : est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que tout le monde autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle ? (s. 32)

4.4.3 Analýza překladu

Překlad *Boje* pořídila Kateřina Lukešová, a to již v druhé polovině osmdesátých let. Přeložila v té době rovněž další Koltěsovu hru, *Návrat do pouště*. Překladatelka tehdy vytvořila texty, které skončily „v šuplíku“, a doufala, že se jednou podaří představit je českému publiku. (Lukešová 2010a) Z pohledu minulého režimu se jednalo o dramata spíše nežádoucí a bylo otázkou, zda někdy budou moci oficiálně vyjít. Vše se změnilo po listopadu 1989, kdy po současných západoevropských a amerických dílech vznikla velká poptávka. *Boj* v češtině poprvé vyšel v divadelním nakladatelství Dilia v roce 1991 (dále bude tento text označován jako V1). V témž roce byl vydán také *Návrat do pouště*. Hry byly v překladu Kateřiny Lukešové nastudovány českými divadly, v případě *Návratu do pouště* se jednalo dokonce o inscenaci velmi úspěšnou. Byla tak částečně potvrzena domněnka překladatelky, která se rozhodla uvést do českého kulturního prostředí právě tyto dvě hry proto, že podle jejího soudu byly z Koltěsova díla pro českého diváka (čtenáře) nejméně cizorodé. (Lukešová 2010b)

Podruhé překlad *Boje* vyšel v přepracované podobě v rámci souborného vydání Koltěsových *Her* (dále jen V2). Kateřina Lukešová a Václav Jamek původní český text mírně přepracovali, nicméně výsledné změny jsou podstatně méně výrazné, než jak tomu bylo u revize překladů *Samoty* a *Zucca*. Na rozdíl od původních překladů těchto her text Kateřiny Lukešové (až na drobné výjimky) nedeformoval sdělení originálu, neobsahoval velké množství zbytečných posunů ani ztrát a téměř se nedopouštěl jazykových neobratností (například kopírování francouzských konstrukcí). Kromě toho překlad Kateřiny Lukešové obsahuje minimum sice gramaticky správných, nicméně uměle působících vazeb, jež bývají příznakem přeložených textů. (Levý 1983, s. 75) Předností této první verze překladu *Boje*, na jejímž základě vznikl text, jenž vyšel v *Hrách*, je v neposlední řadě jeho stylistická barevnost, přirozenost a mluvnost. Obrácenou mincí tvořivé metody překladatelky je buď vědomé, nebo mimovolné upozadění přerývaného rytmu, který se

v originále příležitostně objevuje i v tomto díle, a to zpravidla v emocionálně vypjatých pasážích.

Na lexikální rovině překlad V1 vykazuje určité sklony k umírněnosti při převodu vulgarismů, čímž dochází k posunu konotativního významu a k mírné změně celkového stylistického zabarvení díla. Z pohledu dnešního čtenáře pravděpodobně také překvapí volba českých ekvivalentů pro výrazy francouzštiny „ulice“, jako je *gars* nebo *flingue* (mládenec, flinta). Tyto jevy v oblasti lexika lze však alespoň zčásti přičíst dobové normě a společenskému kontextu: tolerance k vulgarismům v krásné literatuře prošla za posledních dvacet let určitým vývojem.

V1 také místy vykazuje nekoherentní přístup k využívání obecně českých hláskových a tvaroslovných prvků. Detailněji se tomuto jevu budu věnovat níže, kde jej porovnáím s přístupem redaktora při práci na druhé verzi překladu *Boje*. Následující oddíly jsou primárně věnovány charakteristice V2 ve srovnání s V1.

(a) Důraz na zachování sdělení na všech úrovních textu

Změnou ve V2 oproti V1 je silnější důraz na přenesení myšlenkového obsahu díla v jeho úplnosti, včetně nejjemnějších detailů a nuancí. Zatímco V1 raději mírně posune dílčí informaci, vyžaduje-li si to zachování plynulosti a přirozenosti českého textu, V2 je v tomto směru rigidnější. Přínosem V2 je pak rekonstrukce některých vynechaných informací a asociací (př. 1), a dále oprava drobných opomenutí nebo velmi řídkých a poměrně marginálních chyb, způsobených nepochopením originálu (př. 2).

Naopak temnější stránkou tohoto přístupu je částečná nivelizace textu, oslabení jeho původní mluvnosti a přirozenosti, jež pramení patrně ze silného důrazu na reprodukci myšlenek originálu. Jako by se redaktor, dbaje o kladení přesných českých ekvivalentů, více bál využívat prostředky, kterými jazyk originálu nedisponuje. Častěji než V1 se proto V2 snaží zachytit denotativní a konotativní význam podobnými prostředky jako originál, avšak zde naráží na fakt, že „formální prostředky francouzského textu mají v češtině příliš slabou citovou platnost.“ (Levý 1983, s. 80) Například

V2 nahrazuje česká slova a slovní spojení se specifickým příznakem užitá ve V1 výrazy neutrálními, která v češtině v daném kontextu působí na rozdíl od jejich přesných slovníkových ekvivalentů ve francouzském textu neživotně a koženě (př. 3).

Mírný odklon od stylistické barevnosti a přirozenosti v českém textu se projevuje také jeho očištěním od různých slůvek, jež nenesou žádnou referenční hodnotu a jsou zbytečná z pohledu přenesení denotativního významu, avšak podílela se ve V1 na expresivní a fatické funkci textu (př. 3). Vedlejším důsledkem tohoto postupu je mírné zkrácení překladového textu V2.

př. 1

Cal. - [...] *Peur, mais vraiment peur; devant un flic boubou, je cavale; c'est comme cela; devant un boubou pas flic, je tire. C'est une question de nerfs, la peur, on n'y peut rien.* (s. 56)

(V1) Cal. - [...] *Bojím se, ale jak; jen uvidím černou hubu, sahám po pušce. To dělaj nervy, nemůžu si pomoci.* (s. 44)²⁹

(V1) Cal. - [...] *Bojím se, fakt se bojím; jak vidím negra policajta, beru roha; je to tak; ale jak vidím normálního negra, hned střelím. To dělají ty nervy, nemůžu si pomoci.* (s. 44)

př. 2

doprovodný text: *Des deux côtés du Cap, c'était la perte certaine, et, au milieu, la montagne de glace, sur laquelle l'aveugle qui s'y heurterait serait condamné.* (s. 8)

(V1) *Na obou stranách mostu čekala jistá záhuba a uprostřed ta ledová hora, na níž by každý slepý odvážlivec ztroskotal.* (s. 7)

(V2) *Na obou stranách Mysu čekala jistá záhuba a uprostřed ta ledová hora, do níž narazit znamenalo by pro slepého odvážlivce konečné odsouzení.* (s. 23)

př. 3

Horn. - *Savez-vous la surprise? Que de soucis! Je tire un feu d'artifice, en fin de soirée;*

(V1) Horn. - *Víte, co se chystá za překvapení? Ale že mi to dalo zabrat! V závěru večera vypálím ohňostroj;* (s. 11)

(V2) Horn. - *Víte, jaké chystám překvapení? Dalo mi to práci. Na závěr večera odpálím ohňostroj;* (s. 25)

²⁹ Není-li uvedeno jinak, v oddíle 4.4.3 se stránkové odkazy u citací

a) první verze překladu (V1) vztahují k publikaci Koltès 1991a

b) druhé verze překladu (V2) vztahují k publikaci Koltès 2006a.

Cal. - *S'il ne revient pas ce soir, je les tuerai tous; bouffeurs de chiens. Ils me l'ont pris. Je ne peux pas dormir sans lui, Horn. Ils sont en train de me le manger. Je ne l'entends même pas aboyer. Tubabe!* (s. 18)

(V1) Cal. - *Jestli se do večera nevrátí, všechny je pozabím, zatracený psožrouty. Oni mi ho vzali. Horne, já bez něj neusnu. Ted' mi ho zrovna žerou. Už neslyším jeho štěkání. Tubabe!* (s. 15)

(V2) Cal. - *Jestli se do večera nevrátí, všechny je zabiju: psožrouty. Ukradli mi ho! Horne, já bez něj neusnu. Ted' ho zrovna žerou. Neslyším ho štěkat. Tubabe!* (s. 27)

(b) Rekonstrukce expresivního opakování slov a práce s pravidelnými rytmizovanými úseky

Výsledkem redakční práce bylo obnovení záměrného opakování slov, jež v tomto textu, podobně jako v ostatních Koltěsových textech, často nese expresivní funkci (př. 4). V2 také na několika místech zdůraznil oproti řešení V1 koltěsovské přerývání (phrases hachées), které jsem již popsala výše (např. v oddíle 2.2(h)). Při práci na V2 byl patrně redaktor k těmto jevům pozornější i proto, že na ně v podstatně výraznější podobě narazil při práci na překladech *Samoty*, *Přístaviště* a *Zucca*. V *Boji* ani v *Návratu* není tento jev přítomen tak silně jako v ostatních třech textech, které zde analyzuji, a překadatel jej proto může snáze přehlédnout.

Ve vzácných, málo početných básnických pasážích *Boje* však bylo možné princip segmentace do „poryvů“ uplatnit i ve V2 ve vyšší míře. Podobná místa v českém textu vyznívají všedněji a méně poeticky než v originále, navíc vynechávají některé asociace. V příkladu 5 je uveden případ, kdy v překladu mizí Calovo vášnivé vztahování k onomu *là-bas*; mizí tak jedna informace o prožitku postavy, což může ovlivnit hereckou interpretaci scény.

př. 4

Horn. - [...] *je vous le dit : à la fin vous n'aurez rien et rien et encore rien*. [...] (s. 66)

(V1) Horn. - [...] *ale já vám povídám, pánové: vyjdete z toho s holým zadkem a ještě hůř*. (s. 51)

(V2) Horn. - [...] *ale to vám říkám, pánové: nakonec nebudete mít nic, nic a zase nic*! (s. 48)

př. 5

Cal. - [...] *Quand je vois, le soir, là-bas, les torchères du chantier de pétrole, là-bas, je resterais des heures à les regarder.* (s. 63)

(V1) Cal. - [...] *Když odsud večer vidím šlehající plameny u těžních věží, nemůžu ani oči odtrhnout.* (s. 49)

(V2) Cal. - [...] *Když odsud večer vidím šlehající plameny u rozestavěných těžních věží, nemůžu od nich odtrhnout oči.* (s. 46-47)
alternativa: *Když odsud večer vidím plameny u rozestavěných těžních věží, jak šlehají támhle, támhle na obzoru, nemůžu ani oči odtrhnout.*

(c) modernizace lexikálních prostředků, zostření vulgarismů a sjednocení slovních motivů

Namísto výše zmiňovaných slov *mládenec* a *flinta* (pro *gars* a *flingue*) ve V1 zavádí V2 modernější, z dnešního pohledu lépe padnoucí synonyma *chlap* a *bouchačka*.

Zásluhou redakce je také zdůraznění koltěsovské drsnosti, která byla ve V1 utlumena volbou stylisticky mírnějších ekvivalentů francouzských vulgarismů. Řešení V2 jsou nicméně v tomto směru jen kompromisní a poněkud polovičatá. Nedošlo například ke změně českého názvu hry, který převádí francouzské *nègre*, slovo se silně rasistickou konotací (oproti neutrálnímu *noir*), jako *černoch*, zatímco ve zbytku textu volí adekvátnější *negr*;³⁰ další příklady takového zjemnění oproti originálu jsou uvedeny níže (př. 6).

Ve V2 byly také zaznamenány úpravy, jejichž účelem bylo sjednotit v češtině slovní motivy, opakující se napříč Koltěsovým dílem (konkrétně náhrada slova *hulvát* za *divoch* namísto francouzského *sauvage*).

př. 6

Horn. - *Imbécile ; tu ne comprends pas qu'à la fin je le baiserais et que voilà tout ?*

Cal. - *Tu le baiseras ?*

Horn. - *Je le baiserais.* (s. 64)

(V1) Horn. - *Ty pitomče, copak nechápeš, že s ním nakonec bez diskusí zametu?*

Cal. - *Zameteš?*

Horn. - *Jo.* (s. 50)

³⁰ Je však pravděpodobné, že k zachování českého názvu, ne zcela funkčně ekvivalentního názvu originálu, došlo z praktických důvodů: hra byla již pod tímto českým názvem divadelníkům a publiku známá.

(V2) Horn. - Pitomče, nechápeš, že ho nakonec oblafnu, a tím to zhasne?

Cal. - Oblafneš ho?

Horn. - Oblafnu ho. (s. 47)

alternativa: Pitomče, nechápeš, že ho nakonec přechčiju? Přechčiješ ho? Přechčiju ho.

(pozn.: Na jiném místě je v originále použit synonymní obrat *tu le niqueras* a V2 volí funkčně ekvivalentní český výraz *vyjebeš s ním*; aby i v českém textu bylo totéž řečeno dvěma způsoby, zvolila jsem zde variantu *přechcat někoho*.)

(d) opatrné a nekoherentní nakládání s obecnou češtinou

Podobně jako v překladu *Přístaviště* i *Zucca* musel překladatel vyřešit otázku, jaký má být v českém textu žádoucí poměr obecně českých a spisovných prvků. Řešení Kateřiny Lukešové ve V1 odpovídá na rozdíl od postupu překladatelů v *Zuccovi* originálu v tom smyslu, že obecnou češtinou mluví postavy opravdu tam, kde jejich projev v originále působí nedbale, familiárně, případně hrubě. Tak například Albury, jehož francouzské repliky jsou sevřené, jednoduché, prostě sdělovací a kultivované, „mluví“ češtinou spisovnou, stejně tak jako Horn v pasážích, kde vystupuje oficiálně, diplomaticky a slušně. Naopak když Horn přechází v konverzaci s Calem do přirozenějšího, expresivnějšího a hrubšího tónu, používá obecně česká slova, vazby i koncovky. Další stupeň v intenzitě využití obecně českých prostředků představuje Cal, postava, jež se v originále vyznačuje chvástavým hulvátstvím a hrubozrnným rasismem.

Nicméně i tento překlad vykazuje v distribuci jednotlivých obecně českých prvků výkyvy. Například postava (Cal, Horn) v rámci jednoho obrazu a jedné komunikační situace používá nejprve konzistentě nespisovného -ý namísto -é (*týhle zatracený whisky*), v replikách Cala připouští -ej namísto -ý (*nějakej chlap*), ale pak se najednou v jinak silně obecně českých replikách obrátí ke spisovnému -é (*nějaké neznámé zvíře*). Tento nejednotný přístup se uplatňuje třeba i v rámci jediné repliky (př. 7).

Druhá verze překladu, publikovaná v *Hrách*, v tomto směru nepřináší zlepšení, ba často i naopak. Přínosem je, že u nespisovně se vyjadřujících postav V2 zavádí důsledné využití -ý namísto -é (ovšem s výjimkou spojení *v tom hrozivém randálu*); nicméně zároveň se začíná (ne zcela důsledně) vyhýbat -ej

namísto -ý a vpravuje do textu s obecně českými koncovkami nové spisovné tvary jako: *s negry, skřípe zuby, problémy s nervy, s dělníky, s ženskými, strážní, s chlapy* zatímco ve V1 stojí *s negrama, skřípe zubama, problémy s nervama, s dělníkama, ženskýma, stráže, s chlapama* (př. 8). Některé z nich lze považovat za poměrně neutrální, jiné však působí hyperkorektně a uměle (*problémy s nervy, s negry*).

př. 7

Cal. - Toubab, pauvre bête - tu connais mes nerfs - Trop de silence! - Tu sais bien que je me rase toujours le soir (s. 18) - Ça rend les femmes dingues (s. 21) - Je trouverai l'occasion de lui baiser la main ; elle verra l'élégance (s. 22) - les puits à creuser ? tout ce temps pour rien ? - Il a dû sentir l'odeur d'une bête inconnue ; (s. 23)

(V1) Cal. - Tubabe, ubohej pejsáňku - víš, jak jsem na tom s nervama - Zatracený ticho - Vždyť víš, že se holím každý večer (s. 15) - Tady to dělá s ženskejma hotový divy (s. 17) - Při vhodný příležitosti jí políbím ruku; ať vidí nóbl způsoby! - vyznačené studny? takovýho času nadarmo? (s. 18) - Asi ucítil nějaké neznámé zvíře; (s. 19)

př. 8

Cal. - tu connais mes nerfs (s. 18) - je n'ai que mon chien - c'est simple (s. 19) - On regardait le ciel, les ouvriers et moi - Un gars traversait le chantier - au milieu du vacarme (s. 20) - Il grince les dents - le gars, Horn, je peux te le dire, ce n'était même pas un vrai ouvrier ; un simple journalier (s. 23) - Je n'ai jamais dressé mon chien. C'est l'instinct et rien besoin d'autre. (s. 45)

(V2) Cal. - víš, jak jsem na tom s nervy (s. 27) - já mám jen svého psa - je to jednoduchý - dívali jsme se s dělníky na oblohu - nějaký chlap si to namířil přes staveniště - v tom hrozivém randálu (s. 28) - skřípe zuby (s. 29) - ten chlap ani žádný pořádný dělník nebyl, jenom obyčejnej nádeník (s. 30) - Nikdy jsem svého psa necvičil. Má takový puď, to mu stačí (s. 39)

5. RECEPCE KOLTĚSOVÝCH VRCHOLNÝCH HER V ČESKÉM KULTURNÍM PROSTŘEDÍ

5.1 Dvojí recepce divadelních her a místo antologie *Hry* v českém kontextu

Vnímat divadelní hru lze dvěma způsoby: zhlédnout divadelní představení nebo si jen přečíst text (případně obojí). Avšak primárně je dramatická tvorba určena k divadelnímu ztvárnění. (Ubersfeld 1996, s. 10) Dramatické dílo vejde v určité kultuře ve známost tím, že se mu začnou věnovat divadelní profesionálové, a tak se dostane do povědomí publika.

Četba dramatických děl, obzvláště těch současných, je povětšinou záležitostí odborné veřejnosti a případně malé hrstky nadšenců. (Patočková 2010) O tom svědčí i nízké náklady publikací Divadelního ústavu a skutečnost, že na trhu nebývají zcela rozebrány; například soubor Strindbergových her vyšel v nákladu 600 kusů, Stoppardovy, Dürrenmattovy a Koltěsovy hry pak v počtu 700, 500 a 500 kusů. V případě Koltěsova souboru je patrný ještě nižší zájem kupců než u ostatních jmenovaných publikací: prodalo se jen 90 výtisků, zatímco v případě Stopparda, Strindberga a Dürrenmatta to bylo 560, 345 a 375 výtisků. (Machoňová 2010) O určujícím vlivu inscenací na vnímání textu pro divadlo svědčí také skutečnost, že knihovny zaznamenávají vyšší zájem o dílo dramatika tehdy, kdy se autor „hraje“. Naopak přestanou-li se mu věnovat divadla, jsou k němu čtenáři lhostejnější. (Hantáková 2010)

Zatím se zdá, že antologie Koltěsových her z roku 2006 spíše uzavírá druhou, miléniovou vlnu zájmu o tohoto autora u nás (Jobertová 2001a), než že by vzedmula vlnu novou. Doposud nijak podstatně vnímání Koltěse v naší kultuře neposunula. Důkazem nevelkého vlivu této publikace je kromě její nízké prodejnosti také fakt, že možnost uvést Koltěse v novém překladu využilo pouze jediné divadlo (Klicperovo divadlo uvedlo *Západní přístav* v novém překladu Michala Lázněvského). Spolek Kašpar dokonce v roce 2007 svůj *Boj černocho se psy* uvedl v původní překladové verzi, přestože již mohl využít upravený český text. Nenaplnila se tedy naděje literárních kritiků, kteří doufali, že kniha „vzbudí náležitý zájem předních českých scén a režisérů“. (Jiříčka 2007) V ostatních směrech byly recenze na antologii nepolemické, informační a

pochvalné. (Christov 2008b, Jiříčka 2007) Představily Koltèse tradičně, coby nespornou veličinu francouzského divadla, jako „jednoho z nejzajímavějších, ale i nejtěžších a nejtajemnějších dramatiků vůbec“. (Jiříčka 2007) Hodnocení překladu bylo vyřízeno konstatováním typu: „jedná se o výtečně přeloženou knihu“. (Jiříčka 2007)

Další hodnocení recepce Koltèsova díla v českém kulturním prostředí se zaměří na inscenace, dojmy divadelníků, ohlasy u diváků a divadelních kritiků; oblibu nebo naopak vlažné přijetí textu pro divadlo je třeba hodnotit podle jeho stopy na divadelních scénách a podle reakcí divadelních kritiků, profesionálů a diváků.

5.2 Francouzská „mnohomluvnost“ a český výběr z Koltèse

Nejvýraznějším rysem francouzské divadelní kultury, který ji odlišuje od velké části jiných evropských jazykových oblastí, je odedávna silný důraz na slovo. Naopak postavy, konkrétní dramatická situace a fyzické jednání bývají upozaďovány. (Christov 2008a, s. 3) „Zatímco francouzský divadelník si doslova zahrává a vyhrává se slovy (a francouzský herec se v první řadě soustředí na plastické předání textu), převážná část současné české režie se zaměřuje na sdělnost či působivost vizuální složky.“ (Jobertová 2009, s. 191) Důsledkem tohoto odlišného přístupu je fakt, že čeští, angličtí i další divadelníci „francouzskému divadlu vytýkají jeho mnohomluvnost, statickosti, jeho obsesi slovem a rétorikou.“ (Jobertová 2009, s. 86)

Nejednoznačné přijetí současných náročných francouzských dramatiků v jiných divadelních kulturách však nelze vysvětlit pouze odkazem na francouzskou „mnohomluvnost“. Ta si ostatně v přístupnější formě, v jaké ji nabízí například Rostandův *Cyrano z Bergeracu* nebo současné kusy pro soukromá, státem nesubvencovaná divadla (vyznačující se tradiční dramatickou formou (Christov 2008a, s. 4)), naopak v českém prostředí našla své pevné místo. V přijetí díla zahraničního dramatika musí tedy hrát roli i odlišné faktory.

Když se nad rozpačitým přijetím Koltèsových her v anglosaském světě zamýšleli britští divadelní vědci, došli k závěru, že významnou překážku pro tamní divadelníky představuje povaha Koltèsových postav. (Delgado - Fancy 2001)

Jak jsem již konstatovala v oddíle 2.2(b), jsou záměrně psychologicky neurčitě a v tomto smyslu nevěrné, nerealistické. Herci, kteří jsou zvyklí osvojit si roli tím, že se s postavou identifikují, pochopí její situaci a motivace, jsou tváří v tvář Koltěsovi zmateni. Souhra jednotlivých vůlí, zmítaných nepředvídatelnými silami, kterou nám místo psychologicky konstruovaných postav Koltès nabízí, je obtížně zvládnutelná jak pro divadelníka, tak pro diváka. (Delgado - Fancy 2001, s. 150)

Tyto závěry o povaze postav v Koltěsově díle úzce souvisí s jinými rysy, jež se v textech tohoto autora objevují. Jedná se o vlastnosti také již jednou popsané v této práci (2.2) – rysy, které Daniela Jobertová uvádí jako příznačné pro současné francouzské subvencované, „intelektuální“ divadlo: tíhnutí k monologu, k fragmentu, nejasnost, neurčenost, otevřenost, vytrácení dějové linie, struktura neodpovídající požadavkům dramatického divadla, mizení jednotné postavy a její nahrazování neurčitým mluvčím (Jobertová 2009, s. 87). Vyjmenované vlastnosti, přítomny tu silněji, tu slaběji v jednotlivých Koltěsových textech, jsou, podobně jako v prostředí anglosaském, zřejmě důvodem spíše vlažného přijetí Koltèse u nás.

Tuto domněnku potvrzuje příklon českého divadla k určitým Koltěsovým hrám, a naopak úplné opomenutí jeho textů jiných, neméně zásadních. Jak bylo již řečeno v předchozích částech této práce (kapitola 2.2), v některých hrách jsou tyto rysy obzvláště silné a v jiných slabší. Konkrétně v *Návratu do pouště*, v *Boji černocho se psy*, *Západním přístavišti* a v *Robertu Zuccovi* je přítomna rozpoznatelná dějová linie a více či méně tradiční dramatická struktura. Širší metafory jsou zde kromě toho ukotveny v postavách, jež jsou alespoň do určité míry psychologicky definovatelné. Není zřejmě náhoda, že do češtiny byly nejdříve přeloženy právě tyto hry (s výjimkou *Západního přístaviště*), a také se v českém prostředí dočkaly (někdy i opakovaného) uvedení na scénu.

Naopak *V samotě bavlíkových polí* a *Tu noc těsně před lesy*, texty svým způsobem experimentální, k nimž dobře přiléhají přívlastky přisouzené francouzskému subvencovanému divadlu, u nás neinscenoval dosud nikdo. Právě v této jejich povaze vidím důvod, proč u nás nebyly uvedeny. Nezáměr o tato dvě díla v českém prostředí nelze vysvětlit jejich velmi

komorní formou, která brání uplatnění více členů stálých souborů (které ve francouzském prostředí s výjimkou Comédie-Française neexistují). O tyto hry neprojevila zájem ani menší divadelní uskupení, která běžně uvádějí kusy pro dva herce. Za všechny lze zmínit *Divadlo na voru*, jež nastudovalo jiné dva Koltěsovy texty - kratičké *Tabataba* a *Coco*, nebo *Divadlo na prádle* a jeho komorní dramatizaci Dostojevského *Bílých nocí*.

Samota a *Noc* byly do češtiny přeloženy poměrně pozdě (to platí i o *Západním přístavišti*), což samo o sobě svědčí o menším zájmu o ně; *La nuit juste avant les forêts* se ani spontánně neujal žádný zapálený překladatel a musel být jako jediný z Koltěsových delších vrcholných textů zadán úplně prvně k překladu až tehdy, když se Divadelní ústav rozhodl vydat hry souborně.

Nicméně je třeba poznamenat, že ani ve Francii a ve frankofonních zemích nebylo přijetí Koltěsova díla od začátku jednoznačně nadšené. Vlažné reakce se týkaly často právě svérázného textu *Samoty*. Anne Ubersfeldová (1999, s. 189-194) shrnuje vývoj, kterým prošel pohled francouzské divadelní kritiky na tohoto autora. Před uvedením Chéreauovy inscenace *Návrat do pouště* v roce 1988 byly ohlasy kritiků leckdy rezervované. Především druhé Chéreauovo nastudování *V samotě bavlíkových polí* (1987) vyvolalo vlnu odsudků prázdné rétoriky, manýrismu, zmatenosti a bezobsažnosti tohoto díla jak ve francouzském, tak belgickém tisku. Ubersfeldová například cituje článek deníku *Figaro* (z 13. 2. 1987), jehož autor se domnívá, že rozhovor Klienta s Dealerem nemá vyústění, vše je řečeno už po patnácti minutách a celý dialog je mělký a bezobsažný. Tentýž deník také v únoru 1987 poznamenává, že Koltěsovi se pravděpodobně nikdy nepodaří napsat kvalitní divadelní hru (Ubersfeld 1999, s. 191). Nicméně už v této době lze najít i pozitivní kritiky, například z pera Colette Godardové, redaktorky deníku *Le Monde*. Ta o *Samotě* v listopadu 1987 píše, že jde o nejkrásnější z Koltěsových her, a její význam srovnává s Beckettovým *Čekáním na Godota*. Obecně lze říci, že přístup kritiky byl po většinu období, kdy Koltěs žil a tvořil, váhavý. Nicméně i ti, kteří hodnotu jeho díla zpochybňovali, byli částečně oblomeni respektem k Chéreauově autoritě; vznikl pocit, že na jeho textech přeci jen musí něco být, když je geniální Chéreau ihned po jejich vzniku, jeden za druhým, inscenuje. (Ubersfeld 1999, s. 190)

Obrat ve vnímání Koltèse francouzskou (a frankofonní) kritikou nastal podle Ubersfeldové s premiérou *Návratu do pouště* (1988). Představení mělo obrovský úspěch. Koltès, stejně tak jako herecké hvězdy Maillanová a Piccoli, rozdal nespočet rozhovorů. Trend se změnil - od tohoto momentu (a o to silněji po autorově smrti) by ve Francii zpochybňování Koltèsova talentu a hodnoty jeho díla působilo jako podivný výstřelek. Je oslavován coby klasik (Heliot, Thebaud 1999) a o všem, co kdy napsal, se napříště kritika zmiňuje s obdivem. (např. Godard 1990; Duparc 1995; Schmitt, Boeglin 1992; Darge 2004) I text *V samotě bavlníkových polí*, původně přijatý rozpačitě, byl zcela rehabilitován. Chéreauovo třetí minimalistické zpracování, uvedené v originálním průmyslovém prostoru *Manufacture des oeillets* v Ivry (1995), zaznamenalo obrovský divácký úspěch a stalo se ve francouzském divadelním světě pojmem.

5.3 České inscenace Koltèsových her

V českém prostředí se však vlažného přijetí dostalo ve většině případů i Koltèsovým klasičtějším hrám, které byly přeloženy už před listopadem 1989 nebo záhy po něm a dočkaly se jevištního zpracování (viz tabulka českých inscenací).

Tabulka českých inscenací Koltèsových her

č.	název	divadlo	datum uvedení	překladatel (verze překladu)	režisér	dramaturg
1	Roberto Zucco	Divadelní společnost Petra Bezruče Ostrava	červen 1992	Roman Císař (P1) (překlad veršů V. Huga Vladimír Mikeš)	Josef Janík	Roman Císař
2	Boj černocho se psy	Národní divadlo Praha	leden 1992	Kateřina Lukešová (V1)	Jan Burian	Johana Kudláčková
3	Roberto Zucco	Centrum experimentálního divadla Brno	únor 1999	Roman Císař (P1) (překlad veršů V. Huga Vladimír)	Petr Štindl	Janoš Krist

		(HaDivadlo Brno)		Mikeš)		
4	Návrat do pouště	Činoherní klub Praha	prosinec 2000	Kateřina Lukešová (V1)	Roman Polák	Roman Císař
5	Roberto Zucco	AMU DAMU Disk	prosinec 2000	Roman Císař (P1) (překlad veršů V. Huga Vladimír Mikeš)	Filip Nuckolls	Johana Součková
6	Tabataba /Coco	Divadlo na voru Praha	červen 2002	Daniela Jobertová (V1)	Frederika Smetana Michal Láznovský	
7	Roberto Zucco	Moravské divadlo Olomouc (Studio Hořící žirafy Olomouc)	prosinec 2002	Roman Císař (P1) (překlad veršů V. Huga Vladimír Mikeš)	Zdeněk Janáček	Zdeněk Janáček
8	Západní přístav	AMU DAMU Disk	září 2005	Daniela Jobertová	Katharina Schmitt	Jakub Režný
9	Západní přístav	Klicperovo divadlo Hradec Králové	prosinec 2006	Michal Láznovský (V2)	Ivo Krobot	Michal Láznovský
10	Boj černocho se psy	Kašpar Praha (Divadlo v Celetné Praha)	květen 2007	Kateřina Lukešová (V1)	Filip Nuckolls	Johana Součková

S výjimkou slavné inscenace *Návratu do pouště* v Činoherním klubu a opakovaného zájmu o hru *Roberto Zucco* nevyvolalo Koltèsovo dílo u nás větší ohlas a nezanechalo výraznější stopu.

Koltèsovo entré na českou scénu (*Roberto Zucco*, v tabulce jako č. 1) v Ostravě nelze, alespoň co do diváckého zájmu, označit za „propadák“. Nicméně jeho dopad nepřekročil hranice primární cílové skupiny (Divadlo Petra Bezruče se v té době profilovalo jako divadlo pro mládež). Představení bylo zacíleno na užší okruh mladých diváků, bez ambice stát se kasovým „trhákem“. Tím se také opravdu nestalo. Hrál se zhruba

dvacetkrát, což není na poměry Divadla Petra Bezruče mnoho. (Suchánek 2010) Inscenace také nevyvolala silnější ohlasy odborné veřejnosti. Ty, které lze dohledat v archivu Divadelního ústavu, vyznívají pro inscenaci spíše nepříznivě. Dostupné recenze Marie Reslové (1992 a 1993) si všímají syrově naturalistické podoby představení, určité poplatnosti žánru akčního filmu, nevalných hereckých výkonů, programu prosyceného pravopisnými i věcnými chybami – a co je nejvíce alarmující – také nepřítomnosti mytologické, archetypální dimenze hry. V závěru první z recenzí Reslová (1992) s úlevou konstatuje, že inscenace není jako celek právě strhující, a proto se nemusíme bát, že se mladé publikum ztotožní s „krásným“ vrahem.

Silnější emoce vyvolala první pražská inscenace *Boje černocho se psy* (2) na prknech Stavovského divadla. A byly to pocity zklamání a nepochopení. Představení se nedostalo uznání divadelní kritiky ani diváků: „vedení hry *Boj černocho se psy* na scéně Stavovského divadla vyvolává víc než rozpaky. [...] Po shlédnutí pražské inscenace *Boje černocho se psy* se však vnucuje otázka, nejsou-li názvy tím nejzajímavějším, co ona (Koltěsova) dramata nabízejí. [...] Slušně vychované pražské publikum se vytrácelo až o pauze, těžce zasloužené [...]“ (Boj nejen s textem 1992) Úspěch či neúspěch divadelního představení nicméně není dán jen uměleckou hodnotou originálu a kvalitou překladu, nýbrž záleží také na režisérském pojetí a konkrétní jevištní realizaci. Ty se v tomto případě setkaly s negativní kritikou a někteří divadelní publicisté připisovali vinu za nezdar představení právě režisérovi: „Jestliže se v kritikách objevil názor, že je představení přijímáno chladně, je to nejspíš v tom, že Burian toto drama (ve kterém jde v podstatě o život) interpretuje z hlediska nezúčastněného pozorovatele, s nadhledem [...]. Opravdu, celý ten příběh [...] sledujeme v báječné pohodě a představení na nás působí jako milé posezení v červnových vedrech.“ (Blanda 1992) Mnozí kritici také, v souladu s postřehy Daniely Jobertové o povaze českého divadelního prostředí, vytkli hře „mnohomluvnost“ a převahu literárních kvalit nad dramatickými. (Blanda 1992) Nezdar představení kritici vysvětlovali také nepřístupností obsahové roviny díla; v ní mylně zdůrazňovali téma francouzského kolonialismu, českému publiku cizí. (Brož 1992)

Spíše pozitivně, ačkoliv s příležitostnými projevy pobouření, byly přijaty další inscenace Zucca, spadající do let

1999 až 2002. K inscenaci HaDivadla (3) publicista Jaromír Blažejovský (1999) napsal: „Hra nejeví známky ukotvenosti v žádném akceptovatelném mravním systému. [...] Nesledujeme strhující drama, nýbrž jakýsi rozklad. Podívaná dosti nesnesitelná, ostatně co jiného bychom čekali od příběhu vraha. [...] Nová inscenace HaDivadla nemá katarzi. Divákovi neusnadní odpověď na žádnou stísnující otázku.“ Protipól této recenze představuje pochvalná kritika Josefa Mlejnka, vyzdvihující jak kvalitu tohoto Koltèsova díla, tak divadelní ztvárnění HaDivadlem. (Mlejnek 1999) Paradoxní je, že Mlejnek poukazuje na režisérův důraz na „krásu básnického jazyka“ Koltèsovy hry, která však je, jak bylo ukázáno v této práci, v prvním českém překladu silně ochromena. Na přístupu HaDivadla k Zuccovi je zajímavý také způsob, jakým autoři vyřešili těžce stravitelnou bezdůvodnost a nahodilost Zuccova vraždění: divadelními prostředky silně podpořili rozdíl mezi Zuccovou dětskou čistotou na straně jedné a přízemností, odpudivostí jeho okolí na straně druhé, čímž jeho vraždy alespoň částečně psychologicky přiblížili a motivovali. (Patková 1999)

Diváky i kritiky (Jobertová 2001a, Mlejnek 2000, Reslová 2001) byla pozitivně přijata také scénicky střídmá studentská inscenace *Zucca* v pražském Disku (č. 5). Mlejnek, který v recenzi k brněnskému Zuccovi opěvoval režisérův důraz na básnický jazyk, si však tentokrát (2000) už všímá nedostatků překladu: „Při zvyšujícím se zájmu o Koltèsovo dílo by nebylo od věci jeho nejznámější dramatické dílo přeložit znovu – Císařův překlad je díky množství „doslovismů“ často rušivý, ne-li zavádějící.“

O tom, že i v českém (a moravském) kulturním prostředí může tato hra pobuřovat a spouštět nenápadné mechanismy společenské cenzury, nejlépe vypovídá vyústění olomoucké inscenace *Zucca* (č. 7). Alternativní soubor Hořící Žirafy kvůli uvedení hry a „propagaci otcovrahů“ přišel o dotace a následně zanikl, přestože si představení *Zucca* našlo ve studentském městě své publikum (hra bývá dobře přijata především mladými diváky (Ryngaert 1997)). (Kříž 2006)

Jedinou inscenací Koltèsovy hry, která v českém kulturním prostředí skutečně zakořenila a stala se dlouhodobým divadelním fenoménem, byl *Návrat do pouště* (č. 4) v režii Romana Poláka. Představení se hrálo po dobu čtyř a půl let (2000–2005) na scéně Činoherního klubu v Praze. O úspěchu inscenace u diváků

svědčí již dlouhá doba, po kterou se udržela na programu. Rovněž divadelní kritici se nechali okouzlit. Pozitivně laděnou recenzi publikovala většina celostátních deníků (MF Dnes, Právo, Lidové noviny) i týdeníky (např. Reflex). Pochvaly většinou směřovaly k hereckým výkonům hereckých hvězd Emílie Vašáryové a Petra Nárožného, ale objevily se také uznalé komentáře Koltěsovy umělecké autonomie, obrazného a originálního jazyka, poetického i groteskního vidění světa, jeho skloubení inspirace tradičními formami a obrazoborectví. (Paterová 2001)

Za úspěchem této inscenace patrně stálo prolnutí dvou důležitých momentů: relativně přístupného, atraktivního (a zdařile přeloženého)³¹ divadelního textu na straně jedné a kvalitního dramatického zpracování na straně druhé. Není náhodou, že i ve Francii patří tato Koltěsova hra mezi autorova divácky nejúspěšnější díla. Však ji také, na rozdíl od jeho ostatních děl, napsal tak, aby obstála v konkurenci na scénách státem nepodporovaných, soukromých divadel, a tohoto cíle dosáhl. Hře se dostalo i zvláštního uznání divadelních profesionálů. Byla jako první Koltěsovo dílo uvedena ve Francouzské komedii (v sezoně 2006/2007), v prestižním sále Richelieu (ačkoli po třiceti reprízách autorův bratr a dědic autorských práv François Koltès další uvádění inscenace zakázal, jelikož byl do role arabského sluhy Azize obsazen nearabský herec). (Jobertová 2009, Jobertová 2007) Přitom vstoupit na repertoár tohoto francouzského „národního divadla“ je pro divadelní kus nejvyšším oceněním, jakého se mu může ze strany oficiálních kulturních institucí ve Francii dostat.

Další pokusy o uvádění Koltěsových her na českých jevištích byly přijaty buď lhostejně, nebo kriticky. Od roku 2005 tomuto autorovi ani jeho režisérům v České republice štěstí nepřeje.

K inscenaci *Západního přístavu* v Disku z roku 2005 (č. 8) se mi podařilo dohledat informativní články a tiskové zprávy, ale nikoliv recenze. Z toho vyvozují, že představení nevyvolalo silnou odezvu, pozitivní ani negativní. Je nicméně zajímavé, že se tehdy hrálo v nepublikovaném překladu Daniely Jobertové, který nebyl předmětem této práce. Z rozhovoru s překladatelkou

³¹ K překladu je třeba poznamenat, že vzhledem k obsazení role Matyldy herečkou Emíliou Vašáryovou přeložil Daniel Uherek repliky této postavy pro potřeby inscenace do slovenštiny.

vyplynulo, že režisérka na hercích vyžadovala, aby i ve významově sebehrubších replikách udrželi řeč plně spisovnou po hláskové a tvaroslovné stránce. (Jobertová 2010) Byla tedy uplatněna velmi odlišná strategie než v pozdějším překladu Michala Lázňovského a v inscenaci Klicperova divadla.

Bez nadšení byl přijat také *Západní přístav* na prknech Klicperova divadla (č. 9). Kritiky poukazovaly na to, že se režisérovi Krobotovi nepodařilo najít vlastní cestu labyrintem témat, jež se v této hře prolínají, a dát fragmentovanému dílu tvar. Výsledkem tak byl nepřehledný chaos, herci ztrácející nasazení a topící se v množství slov. (Pokorný 2006) Kritici se opět pozastavují nad Koltěsovou „upovídáností“ a doporučují divadelníkům „hodně škrtat“. (Kříž 2006) Druhá česká inscenace *Přístavu* totiž uvedla hru téměř v její kompletní délce (na rozdíl od silně zkrácené a upravené inscenace v Disku) a trvala tři hodiny. Představení nezaznamenalo úspěch ani u diváků. Z tohoto pohledu se zařadilo k podprůměru produkce královéhradeckého divadla. Odehrálo se abonentům, nepodařilo se je udat na zájezdy a ve volném prodeji o ně nebyl zájem. Nakonec se uskutečnilo deset repríz, velmi nízký počet, a představení bylo staženo z repertoáru. (Šteinerová 2010)

Dosud poslední profesionální inscenace Koltěsovy hry u nás, *Boj černocho se psy* v Divadle v Celetné, nedokázala napravit neúspěch z počátku devadesátých let. Hra byla přijata rozpačitě; diváci na ni nechodili a musela být předčasně stažena z repertoáru. (Součková 2010b) Z emailu Johany Součkové (2010a), kde porovnává svou práci na *Zuccovi* a *Boji*, vyplývá, že tápali i sami tvůrci: „Zucco nám šel naprosto přirozeně, nikdo se nad jeho jazykem nepozastavoval, naopak nechali jsme se jím vést a výsledný tvar byl naprosto přirozený. Zucco nám byl blízký tématem i poetikou a myslím, že všichni zúčastnění na něj nikdy nezapomenou. Na druhou stranu *Boj černocho se psy* pro mě dodnes zůstává záhadou. Hra nám dala spoustu práce, a přesto se nám nepodařilo odkrýt stěžejní témata. Tam se herci „prali“ a my s režisérem také. Neustále jsem ve hře hledala stejné principy, které mě nadchly u *Zucca*, ale ony tam nejsou.“ Součková (2010b) také konstatuje, že výsledný neúspěch představení pravděpodobně nebyl dán jen nepřístupností nebo neaktuálností textu hry; naznačuje, že za ním minimálně zčásti stála ne zcela správná rozhodnutí ohledně obsazení a jiné faktory, související s dramaturgicko-režisérským pojetím. Fakt,

že divadelníci a diváci měli k dispozici kvalitní překladový text Kateřiny Lukešové (stejně jako v případě inscenace *Návrat do pouště*), nevyvážil další aspekty: šlo o divácky méně přístupnou hru, s méně brilantními hereckými výkony a nenaplněným režisérským záměrem.

5.4 Několik úvah k vlivu Koltěsova díla na české divadlo a kulturu

Pocity Johany Součkové ohledně její inscenace *Boje* dobře vystihují určitou pachut' nepochopení, kterou v českém prostředí dosavadní dráha Koltěsova díla zanechala. Stalo se tak přesto, že zde byla na straně některých divadelníků touha podělit se s diváky o vlastní nadšení z těchto textů a zároveň obohatit české divadlo o pozapomenutou krásu slova a precizní deklamace. S počáteční silnou zvědavostí a obrovským nadšením některých „koltěsovců“ (Roman Císař, Daniela Jobertová, Johana Součková, Kateřina Lukešová) se posléze smísil částečný pocit nepochopení a pochyby o kvalitách Koltěsova díla.

Michal Lázněvský (2010b), překladatel *Západního přístaviště* a dramaturg inscenace Klicperova divadla, shrnul své pocity ohledně Koltěsova zakořenění v českém jazykovém a kulturním prostředí následovně:

„Rozhodně si nemyslím, že by Koltěsův vliv v Čechách byl nějak výrazný. Že by ho autoři, četli, studovali atd. Každopádně zůstává v Čechách moderním klasikem spíše okrajovým. Rozhodující je vliv Anglosasů, Němců a Rakušanů. Na druhé straně tu myslím docela zanechala stopu ta jeho potřeba uvádět na jeviště "barevné" - povinně, nebo téměř. To, myslím si, napomohlo i u nás přístupu "těch druhých" na naše jeviště.³² Je to takový trochu neobvyklý vliv dramatika na divadlo, ale mně se zdá, že to jistou roli sehrálo. Možná také, že uvádění Koltěse trochu pomohlo rozšířit obraz o francouzském divadle. Například *Návrat do pouště* v Činoherním klubu byla tak výrazná inscenace, a dlouho uváděná, že určitě ovlivnila některé

³² Role černochoů byly v českých inscenacích skutečně obsazeny černochoy, jak si Koltěs nekompromisně přál, jen ve dvou případech z celkem šesti inscenací, kde tento problém vyvstával: v inscenaci Činoherního klubu a Divadla na voru. V ostatních případech byl bílý herec buď nakaširován (inscenace Národního divadla), nebo hrál roli černocho bez nakaširování (Kašpar, Klicperovo divadlo).

divadelníky, možná i autory, což je zásluha nejen hry, ale i inscenátorů a herců (ta nadnárodnost byla ještě podpořena přítomností pí Vašáryové). Takže dá se říci, že tu jakýsi vliv byl, jméno Koltès se zabydlelo v mysli divadelníků, ale zůstala i jakási rozpačitost, nedořečenost a dokonce trošičku i pochybnost o tom, jestli je to opravdu tak velký autor, jak Francouzi tvrdí. A vlastně není divu. On to možná opravdu tak velikánský autor není. Ale je to autor, který měl zásadní vliv na vývoj francouzského divadla. U nás z té vlny, kterou vyvolal, zbyla už jen vlnka. Způsobila to jistě především ta vzdálenost - jednak kulturní, jednak časová. Koltès dorazil do Česka příliš pozdě na to, aby to byl zásah do živého."

5.5 Vliv kvality překladu na recepci Koltèsových her

Vzhledem k tomu, co bylo v této práci řečeno o kvalitě jednotlivých překladů, se různé přijetí konkrétních Koltèsových her u nás může zdát překvapivé. Mohlo by zarazit například opakované uvedení a úspěch *Zucca* v prvním překladu Romana Císaře, který, jak bylo ukázáno v této práci, nepřenesl estetické kvality předlohy, a na nižších rovinách textu se často dopouštěl deformace významu. Roman Císař nevytvořil ani „krásný“ český literární text, který by nezávisle na originálu nabízel jiné, rovněž účinné stylistické hodnoty.

Nelze než konstatovat, že přes značné ochromení umělecké působivosti díla v českém překladu měl text divadelníkům stále co nabídnout. Bylo to především téma, které umožnilo uchopit aktuální pocit ztracení a odcizení jedince v nepřátelské, lhostejné a anonymní společnosti. Nebylo zřejmě náhodou, že text oslovil dva velmi mladé soubory (Hořící žirafy a studenty DAMU). Johana Součková (2010a) mimo jiné uvedla, že *Zucca* tehdy vnímali jako svoji generační výpověď, obraz vlastní „Odysey ke svobodě“ (tak zněl podtitul inscenace). Významnou roli sehrál také fakt, že *Zucco*, v němž jazykové jednání ustupuje „skutečné“ akci, je českému divadelnímu kontextu z Koltèsových her relativně nejméně cizí. (Jobertová 2010)

Jak bylo již naznačeno v úvaze Michala Lázněvského, přijetí divadelní inscenace závisí kromě samotného textu hry na mnoha dalších faktorech: hereckých výkonech, režisérském pojetí, scéně atd. Kromě verbálních znaků, obsažených v textu, je tak celek inscenace utvářen také znaky neverbálními, které

rovněž rozhodují o výsledném dojmu. (Ubersfeld 1996, s. 15-16) Na rozdíl od klasického komunikačního schématu, které se uplatňuje v případě textů zprostředkovaných výhradně knižně (autor - překladatel (interpret) - editor - čtenář) se tento řetězec při dramatizaci divadelních her komplikuje takto: autor - překladatel (interpret 1) - dramaturg a režisér (interpreti 2) - ostatní zúčastnění tvůrci, např. scénograf, herci (interpreti 3) - divák, resp. posluchač (interpret 4). (Ferenčík 1982, s. 73) Právě interpreti 2 a 3 jsou zároveň tvůrci neverbálních znaků výsledného díla (částečně na základě didaskalického textu hry); není navíc nikterak nezvyklé, že se hry silně krátí a texty různě upravují.

Vzhledem k mnoha proměnným, které ovlivňují zájem o dramatické dílo v nové kultuře a také podobu, v jaké se představí divadelnímu publiku, se může snadno stát, že podprůměrný překlad se velmi dobře ujme, zatímco o kvalitní překladový text (např. *Západní přístaviště* pana Lázněvského), méně padnoucí do daného kontextu a společenské atmosféry, není příliš zájem.

Kvalitě českých překladů Koltěsova díla divadelní kritici nevěnovali při hodnocení inscenací téměř pozornost. Většinou (s výjimkou Mlejnkovy zmínky o kvalitě překladu Romana Císaře) se o překladateli a úrovni překladu nezmiňují vůbec, případně uvedou jméno překladatele nebo ojedinělý překladatelský problém, jakým je např. převod francouzského „nègre“ jako „černoch“. Ojedinělým projevem zájmu o problematiku překladu Koltěsových textů ze strany kulturních publicistů byl rozhovor s Michalem Lázněvským o překládání *Přístaviště* v deníku *Mladá fronta Dnes*. (Na *Západní přístav* si nikdo netroufal, říká překladatel 2006)

6. ZÁVĚR

V této práci jsem analyzovala různé překlady nebo překladové verze čtyř vrcholných divadelních her Bernarda-Marie Koltèse. Zvláštní důraz jsem kladla na ty překladové texty, které vyšly v české antologii *Hry*. Jedná se o reprezentativní, prestižní publikaci, jež je zároveň důkazem, že byla u nás odkazu tohoto dramatika (ať zůstává českými režiséry a diváky jakkoli nepochopen) věnována pozornost úměrná jeho světovému věhlasu. Antologie obsahuje šest her, jež jsou považovány za vrcholná autorova díla (*Tu noc těsně před lesy*, *Boj černocho se psy*, *Západní přístaviště*, *V samotě bavlníkových polí*, *Návrat do pouště*, *Roberto Zucco*, *Tabataba*), a nedokončený text *Coco*.

Jednotlivé Koltèsovy hry se liší dramatickou strukturou, poměrem monologických a dialogických pasáží i typem postav. Do určité míry jsou texty svébytné také jazykově: jsou v nich užity různé jazykové rejstříky, odlišují se mírou poetičnosti a složitostí syntaxe.

Pro překladatelskou analýzu jsem vybrala texty podle dvou kritérií - mým záměrem bylo zahrnout práci všech pěti překladatelů, kteří se na antologii podíleli, a zároveň obsáhnout dostatečně reprezentativní vzorek Koltèsova vrcholného díla. Co se týče druhého kritéria, zvolila jsem:

- hru s neobvyklým, do značné míry experimentálním tvarem, kde se postavy stávají archetypem, mytizovanou abstraktní hyperbolou určitého projevu lidství (touhy); text s převahou monologu nad dialogem, výrazně poetický, důsledně využívající spisovnou literární, někdy až knižní francouzštinu (*Samota* - překlad Daniela Jobertová a Václav Jamek);
- hry s poměrně tradiční dramatickou strukturou, alespoň částečně uchopitelnými postavami a příběhem; text převážně dialogický (s výraznými monologickými nebo „kvazimonologickými“ replikami), výrazně poetický, jazykově vystavěný na stylizaci a aktualizaci běžné mluvené francouzštiny (spisovné či nespisovné) (*Přístaviště* - překlad Michal Lázňovský, a *Zucco* - překlad Roman Císař);
- hru s poměrně tradiční dramatickou strukturou, alespoň částečně uchopitelnými postavami a příběhem; text převážně dialogický (s výraznými monologickými nebo

„kvazimonologickými“ replikami), jazykově blízký běžné mluvené francouzštině (spisovné či nespisovné), méně využívající stylistické figury a obrazná pojmenování (*Boj* – překlad Kateřina Lukešová).

S každým ze tří typů francouzského textu se pojí odlišné překladatelské výzvy a problémy. Překlad *Samoty* (a) se musel vyrovnat s převodem prvků vysokého a někdy až knižního stylu, na které je čeština chudší než francouzština. Úskalí představují také velmi dlouhá, periodická souvětí originálu a časté užití vedlejších vět vztažných, jejichž kumulace v češtině působí těžkopádně (obzvláště v uměleckém textu). Překladatel musí vzít dále v úvahu fakt, že rafinovanost a složitost vyjadřování v textu kontrastují s jednoduchostí použité slovní zásoby, opakováním slov, ironizujícími nepravými „sentencemi“ a syrovými, primitivně naturalistickými obrazy. Výzvu představuje rovněž množství obrazných pojmenování a stylistických figur, založených často na vztahu dvou komplementárních nebo protikladných významů.

V případě *Přístaviště*, *Zucca* a *Boje* (b, c) je třeba znovu vytvořit přirozený, současný a často drsný tón, a zároveň si zachovat citlivost pro odlišné, lyričtější, silněji jazykově aktualizované pasáže a repliky. Texty kladou nároky také na rozlišování jazyka jednotlivých postav – o to více, že u Koltèse se o postavě dozvídáme především ze způsobu, jakým mluví.

O všech analyzovaných textech platí, že v nich (alespoň příležitostně) dochází k aktualizaci zvukové stránky jazykového materiálu, jejímž důsledkem je typická hudebnost Koltèsových textů – jejich pověstná „musique“. Konkrétně se jedná o rytmizující členění vyšších (větných, souvětí) celků mnohonásobným řetězením větných členů nebo vět, dále vytýkáním větných členů, přiřazováním přístavek nebo vkládáním vsuvek. Při hlasitém přednesu je tak dán podnět k segmentaci textu do kratších rytmizovaných úseků o podobné délce, které jsou ve výslovnosti ohraničeny přízvukem a pauzou. Výsledný rytmus je dokreslen zvukovými a syntaktickými figurami a dále leitmotivickým opakováním určitého slova napříč textem. Rekonstrukce těchto rytmických a prozodických kvalit v cílovém jazyce patří k hlavním úskalím překládání Koltèse.

Na základě srovnávací analýzy originálů a čtyř překladových textů antologie jsem došla k následujícím závěrům:

a)

Srovnání překladových textů publikace s originály prokázalo úsilí redakčního týmu o maximální věrnost autorovi co do myšlenkového obsahu. Analýza odhalila silný důraz na přesné přenesení významu. To se tam, kde to cílový jazyk vyloženě neznemožňuje, vztahuje i na nejnižší textové úrovni (slovo, spojení slov, věta). Věcný význam je v překladech opravdu přenesen v nejjemnějších detailech. Platí to jak o překladových textech, které vznikly přímo pro antologii (*Přístaviště*, překlad Michal Lázňovský), tak pro úpravy starších překladů (*Samota*, *Zucco*, *Boj*).

Kromě ojedinělých míst, kde redakce přehlédla opomenutí nebo mylnou interpretaci výchozích překladů (*Zucco*, *Boj*), revidované texty publikované v antologii (dále jako „nové překlady“) opravují významové chyby pramenící z nepochopení originálu, rekonstruuji vynechané informace a asociace výchozích překladatelských textů. K výrazným úpravám tohoto druhu došlo především u prvních překladů *Samoty* (Daniela Jobertová) a *Zucca* (Roman Císař), jejichž rozbor prozradil obtíže překladatelů s pochopením jazykové organizace výchozího textu, kopírování gramatických a syntaktických struktur originálu a také nevšímavost ke specifikům autorského stylu. V důsledku toho se nové, v souboru publikované texty *Samoty* a *Zucca*, nápadně liší od českých textů výchozích. V případě *Samoty* rozsah úprav vedl dokonce k tomu, že byl redaktor Václav Jamek v publikaci uveden společně s Danielou Jobertovou jako jeden ze dvou překladatelů. Podstatně méně zásahů si naopak vyžádal první český text *Boje* (překlad Kateřina Lukešová), který v této oblasti vážnějšími nedostatky netrpěl (a i po jiných stránkách splňuje nároky na adekvátní překlad).

O velmi pečlivé práci s myšlenkovým obsahem a významovou strukturou díla svědčí (až na pár drobných výjimek) v nových překladech také důsledný převod slovních leitmotivů, jež se často objevují i napříč jednotlivými hrami. Nové překlady se na rozdíl od výchozích překladových textů nebojí autorova záměrného opakování stejných, až primitivně jednoduchých slov, a neničí koltěsovskou významovou síť využíváním různých synonym (jak tomu bylo v prvním překladu *Samoty* a *Zucca*)

b)

Tvůrci české antologie Koltèsových her vzali v úvahu rytmické, prozodické a poetické kvality výchozích textů. To si opět vyžádalo četné (*Samota, Zucco*) nebo ojedinělé (*Boj*) úpravy původních překladů. Nové překlady rekonstruuji složitá periodická souvětí (*Samota, Zucco*), jednodušší parataktické souvětí celky (*Přístaviště, Zucco*) i staccatové sekvence kratičkových vět (*Přístaviště, Zucco*). V mnoha případech se podařilo zachovat pro Koltèse typické rytmizující syntaktické postupy (především přerývání), stylistické figury (např. akumulace, hromadění různých asociací spojených jednou myšlenkou) a obrazná pojmenování.

Je však patrné, že převodu rytmických a prozodických kvalit originálu překladatelé (kromě Michala Lázněvského) nevěnovali tak velkou pozornost jako převodu věcného významu. K jejich rekonstrukci nedocházelo důsledně na všech místech, kde se jev vyskytoval v originále, přestože by to cílový jazyk umožňoval. Takové ochuzení je obzvláště patrné v ojedinělých pasážích, v nichž je rytmus velmi nápadný a podtržený rýmy, takže vzniká metrický impuls a náznak veršů (*Samota, Zucco*).

Přílišná přísnost by však nebyla na místě. Lze říci, že nové překlady sice rytmus a prozodii originálů oslabují, avšak přeci jen je českému příjemci v souhrnu zprostředkovávají.

c)

Důslednost popsaná v odstavci a) má také svou odvrácenou stranu. Z analýzy vyplynula určitá opatrnost co do využívání prostředků, kterými jazyk originálu nedisponuje, avšak v češtině by napomohly docílení funkční ekvivalence. Tak například v nových překladech *Boje, Přístaviště* a *Zucca* občas dochází k využití přesných slovníkových ekvivalentů francouzské lexikální jednotky, jež v češtině propůjčují daným pasážím poněkud strnulý, nepřírozený tón. To je v rozporu s charakterem originálů těchto textů, jež vycházejí z nejběžnější mluvené francouzštiny, a ačkoli dochází k její stylizaci a umělecké aktualizaci, neztrácí lehkost a přirozenost. O rezervách, které v tomto směru nové překlady mají, vypovídá jejich srovnání s prvním překladem *Boje* a s úpravou překladu *Přístaviště* pro inscenaci Klicperova divadla. Ty jsou ve volbě ekvivalentů odvážnější (například více uplatňují obraty typické pro běžnou

mluvenou češtinu nebo využívají možnost vybrat si jemně odstíněný výraz ze synonymické řady tam, kde francouzština běžně zvolí neutrální lexikální jednotku s obecnějším významem); odměnou jim je o něco barevnější, přirozenější a plynulejší český text, než je překlad publikovaný v antologii.

Problematická místa v nových překladech však nejsou příliš četná a nelze říci, že by tyto české texty vyznívaly strnule a nepřirozeně jako celek. Určitě převažují překladatelská řešení odvážná, obratná a mluvná.

d)

V nových překladech byly nalezeny ještě další příležitostné prohřešky proti lexikální rovině originálu; ta se skládá převážně ze slov zcela běžných, ať už stylově neutrálních a bezpříznakových, nebo familiárních, nespisovných i vulgárních.

V novém překladu *Samoty* například (ojediněle, ale o to překvapivěji) dochází k užití slova s příznakem familiárnosti a bodrosti, ačkoli v originále se uplatňuje především lexikum neutrální, neboť mluvčí si udržují odstup a vyjadřují se bez emocí a formálně. Dalším projevem ne zcela vhodně namířené překladatelské kreativity je občasné využití řídkého, zastaralého nebo knižně působícího českého ekvivalentu tam, kde je ve francouzštině uplatněn výraz zcela běžný (*Zucco*).

Ve všech nových překladových textech bylo také zaznamenáno zjemnění vulgarismů, které v jednom případě dokonce vedlo k posunu významu celé dramatické situace (*Přístaviště*). Opět je třeba vyzdvihnout kvality upravené (nebo spíš Jamkovou redakcí neovlivněné) verze překladu *Přístaviště* pro Klicperovo divadlo, jež se jako jediná z analyzovaných překladů vulgarismů nezalekla a plně zachovala drsnost Koltèsovy dramatiky.

e)

Vážnější nedostatky jsem shledala ve způsobu, jímž jsou v nových překladech využity hláskové a tvaroslovné rysy obecné češtiny tam, kde je třeba napodobit běžné užití řeči, stylizovat „normální“ neformální způsob vyjadřování (*Přístaviště*, *Zucco*, *Boj*). Distribuce obecně českých prvků není vždy logická - v několika případech nerespektuje způsob vyjadřování postavy v originále nebo je nekoherentní v rámci jedné repliky a dramatické situace. Příkladem takové nekoherence je náhlé využití nápadně spisovného tvaru

v promluvě postavy, která je jinak v překladu (a v souladu s originálem) silně neformální, hrubá a prosycená vulgarismy.

Tato nevyváženost ve využívání rysů obecné češtiny byla v případě *Zucca* a *Boje* do nových překladů přenesena (s určitými změnami, které ale, především v *Boji*, nebyly jednoznačně k lepšímu) z překladů výchozích. Z analýzy vyplývá, že redakční zásahy mířily k jazykové „kultivaci“ textů, oslabení obecně českého ve prospěch spisovného. Zároveň se ale redaktor obecně českých koncovek a hláskových změn nemohl zcela vzdát a jeho postup tak často spíše posílil rozpolcenost překladatelských přístupů. Závěry o konzervatismu redaktora ohledně těchto prostředků vyvozují také z porovnání redigovaného překladu *Přístaviště* a z jeho upravené verze pro Klicperovo divadlo, v níž měl poslední slovo překladatel Lázňovský. Tento překlad, jako jediný z těch, v nichž byly obecně české tvaroslovné a hláskové prvky využity, postupoval v tomto směru zcela koherentně: překladatel se na základě analýzy originálu rozhodl, jaký typ promluv bude obsahovat některé obecně české tvaroslovné a hláskové prvky, a ty pak uplatňoval důsledně, podle logického, výchozím textem podepřeného klíče.

f)

Cizojazyčné úseky v originálech (španělské, kečuánské, wolofské, arabské, italské, německé) jsou jak ve výchozích, tak v nových překladech zachovány v původní podobě. Výrazný rys Koltěsovy dramatiky – střetávání odlišných světů, často přímo v postavách a jejich mnohovrstevnaté identitě – je do překladů přenesen. Tam, kde Koltès nabízí za samotným textem hry překlad cizojazyčných pasáží, činí tak i nové překlady.

g)

Francouzské citáty v originále z děl jiných autorů (např. Victor Hugo, Shakespeare) jsou uváděny v zavedených českých překladech (Vladimír Mikeš, Josef Václav Sládek).

Na základě zevrubné analýzy většiny překladového textu, který tvoří souborné vydání Koltěsových her, konstatují, že publikace nabízí českému čtenáři a divadelníkovi překlady poměrně adekvátní. Slůvko „poměrně“ zde odkazuje především k nakládání s tvaroslovnými a hláskovými prvky obecné češtiny, které se neřídilo koherentní a jasnou překladatelskou strategií.

Přestože jsem srovnáním s originály našla v nových překladech dílčí nedostatky, mám za to, že jako celek texty významové a estetické hodnoty Koltèsova díla zprostředkovávají, tj. dostatečně se jim blíží. To platí rovněž o původních překladech *Boje* a *Návratu* Kateřiny Lukešové. Naopak první české texty *Samoty* a *Zucca* nemohou být za adekvátní překlady považovány z výše uvedených důvodů.

Velkým přínosem antologie z roku 2006 je tedy přepracování dvou dříve publikovaných překladů, které o dílech *Samoty* a *Zucca* českému příjemci podávaly velmi deformovaný obraz. Přitom právě nejkontroverznější a nejslavnější z autorových her, *Roberto Zucco*, byla českými divadelníky velmi žádána (a do roku 2006 došlo k jejímu opakovanému nastudování v tehdy jediném existujícím, neadekvátním překladu). Další zásluhou tohoto publikačního počinu je také přeložení her, které dosud přeloženy nebyly (*La nuit juste avant les forêts*/Tu noc těsně před lesy), nebo jejich dřívější překlad byl jen pracovní a běžnému čtenáři nedostupný (překlad *Přístaviště* z pera Daniely Jobertové). Antologie také zpřístupnila (v upravené podobě) dříve nikdy nepublikované překlady kratičkových textů *Tabataba* a *Coco* Daniely Jobertové.

Širší přijetí Koltèsova díla (jako všech děl určených pro divadlo) je však dáno především tím, jak se s texty vypořádala česká divadla, diváci a kritici. A v tomto směru bylo přijetí – na to, že se podle většiny (českých i francouzských) divadelních vědců jedná o největšího francouzského dramatika současnosti – poměrně vlažné. Jedinou inscenací z celkem deseti, která vyvolala opravdu silnou pozitivní odezvu a stala se výrazným kulturním fenoménem, byl *Návrat do pouště* v Činoherním klubu. Vznik představení spadá do období kolem roku 2000, kdy se u nás (podobně jako ve Francii) vzedmula v pořadí druhá vlna zájmu o tohoto autora (první spadá do počátku devadesátých let, horečného objevování „zakázaného západního ovoce“).

Jejím plodem bylo také trojí nastudování *Roberta Zucca*, nejhranější autorovy hry u nás. Zájem divadelníků o nevydařený překlad *Zucca* si vysvětlují tím, že překladový text přece jen v hrubých obrysech zprostředkoval aktuální téma a silný příběh, jenž především mladým souborům nabídl východisko pro formulaci jejich vlastní generační výpovědi. Zatímco díla bez náznaku tradiční dramatické struktury, bez děje a uchopitelných postav

(*Samota, Noc*) se u nás nikdo ani nepokusil inscenovat, o „akčního“ Zucca se silným příběhem, kde se pouze nemluví, ale pořád se „něco děje“, je v českém prostředí zájem. Přesto žádná z inscenací Zucca nesklidila takové ovace jako jediné nastudování *Návratu do pouště* a nezapsala se tak silně do zdejšího kulturního povědomí.

Právě poměrně pevná dramatická struktura, jasná dramatická situace, děj a postavy s čitelným, poměrně realistickým charakterem jsou, zdá se, kritérii českých dramaturgů při výběru z Koltèsových her. Proto se u nás hrály všechny vrcholné hry s výjimkou *Samoty a Nocí*. V případě her, které se v České republice hrály, bylo jejich přijetí zřejmě zkomplikováno (podobně jako v anglosaském světě) francouzským důrazem na slovo, jež se v Koltèsově případě (s výjimkou právě Zucca) projevuje určitou mnohmluvností a stagnací děje (*Boj*); další takovou překážku představuje nepsychologický charakter jeho postav a fragmentárnost, nerozvinutost a nemotivovanost dějové linie (*Přístaviště*).

Antologie z roku 2006 přes jednoznačné literární kvality nedokázala zvrátit upadající zájem české divadelní obce. Ještě v tomtéž roce se odehrálo pár repríz neúspěšného královéhradeckého představení *Přístaviště*, o rok později ztroskotalo nové pražské nastudování *Boje*, a od té doby se u nás dílo tohoto autora nehrálo. Koltès zůstává v českém prostředí moderním klasikem spíše okrajovým. Není výjimkou, že i poměrně vzdělaní lidé při vyslovení jeho jména marně tápou v paměti, kam jej zařadit. V mysli divadelníků se fenomén Koltès zabydlel více. Avšak poté, co jsem oblast zmapovala, mohu dát za pravdu slovům Michala Lázňovského: ze setkávání českých divadelníků s Koltèsem tu zůstala i jakási rozpačitost, pachůť nepochopení a dokonce významný otazník, jedná-li se skutečně o tak velkého autora, za jakého je pokládán v jeho vlastní zemi.

Pro českou kulturu je ale bezesporu pozitivní, že má díky soubornému vydání Koltèsových her k dispozici jejich kvalitní překladové texty – i ti, kdo nevládnou francouzštinou, se mohou s důvěrou pustit do čtení a najít svou vlastní odpověď na onu velkou otázku.

7. SHRUTÍ

Cílem této práce je srovnávací kritická analýza originálů a českých překladů vrcholných her francouzského dramatika Bernarda-Marie Koltèse. Dalším jejím záměrem je zhodnocení recepce autorova odkazu v českém kulturním prostředí.

Po stručném představení autorova života a tvorby následuje stěžejní část práce. Porovnání originálů a překladů má na základě rozsáhlé excerpce ověřit hypotézu, že český soubor Koltèsova vrcholného díla, antologie *Hry* vydaná v roce 2006, nabízí českému příjemci tzv. adekvátní překlady. Hodnocení textů vychází především z českých teorií překladu druhé poloviny dvacátého století (Jiří Levý, Karel Hausenblas a další). Analýza a hodnocení překladů se soustředí především na texty, jež byly publikovány v souboru. Vychází však ze srovnání s jejich staršími i novějšími verzemi, kterým se práce také věnuje. Soustředí se na čtyři z celkem šesti rozsáhlejších a dvou velmi krátkých textů, jež tvoří antologii. Výběr těchto čtyř her (*V samotě bavlníkových polí*, *Západní přístaviště*, *Roberto Zucco*, *Boj černocho se psy*) je založen na přesně popsanych kritériích: jejich souhrn demonstruje práci všech pěti překladatelů, kteří se na antologii podíleli, a zároveň představuje dostatečně reprezentativní vzorek Koltèsova vrcholného díla.

Srovnání překladových textů publikace s originály prokázalo úsilí redakčního týmu o maximální věrnost autorovi co do myšlenkového obsahu a rovněž snahu reprodukovat výrazné rytmické a prozodické kvality originálu. Přestože srovnání s originály ukázalo dílčí nedostatky (především v nakládání s tvaroslovnými a hláskovými prvky obecné češtiny), překladové texty jako celek adekvátně zprostředkovávají významové a estetické hodnoty Koltèsova díla.

Další část práce stručně nastiňuje ohlas Koltèsova dramatického díla ve Francii a shrnuje reflexi autorova odkazu v českém kulturním prostředí. Mapuje dosud uvedené české inscenace Koltèsových her, všímá si ohlasů kritiky i diváků a cituje postřehy tuzemských divadelníků. Zabývá se také okolnostmi vzniku antologie a jejího významu pro český kulturní prostor.

Práce komentuje důvody dílčích úspěchů hry *Roberto Zucco* i ojedinělého triumfu *Návratu do pouště*. V případě ostatních her

hledá vysvětlení jejich nízké popularity u českého publika a zamýšlí se nad tím, proč jsou některé z nich přehlíženy rovněž dramaturgy. Dochází ke konstatování, že ani prestižní a reprezentativní antologii z roku 2006 se nepodařilo překonat české rozpaky z Koltěsovy tvorby a zvrátit upadající zájem naší divadelní obce o tohoto klasika současnosti.

8. RESUMÉ

Ce mémoire, portant sur l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès, vise deux objectifs distincts. Il s'agit premièrement et principalement d'analyser les traductions tchèques de l'oeuvre de cet auteur dramatique français. Il s'agit deuxièmement d'évaluer le retentissement de ses textes dans le milieu culturel tchèque.

Nous résumerons ici les points clés de notre étude, à la fois du point de vue de sa méthodologie et de ses résultats. Après un bref récapitulatif de la vie de l'auteur et des aspects essentiels de son oeuvre suit le coeur de ce mémoire : la comparaison exhaustive de ses textes originaux et des traductions tchèques respectives. Dans cette partie, nous commençons par établir notre hypothèse initiale: l'anthologie tchèque de l'oeuvre majeure de Koltès, parue en 2006, offre aux destinataires les traductions „adéquates“. Ce modèle normatif d'analyse de traduction ainsi que l'évaluation finale sont basés sur les théories tchèques de Jiří Levý, Karel Hausenblas et d'autres. L'analyse des traductions se concentre sur les textes publiés dans l'anthologie. Néanmoins, afin d'affiner notre analyse, ces traductions sont non seulement comparées aux textes originaux mais également aux différentes versions tchèques existantes.

Pour la comparaison détaillée nous avons choisi quatre textes de l'ensemble de l'anthologie qui comprend huit textes majeurs de Koltès (*Dans la solitude des champs de coton*, *Quai ouest*, *Roberto Zucco* et *Le Combat de nègre et de chiens*). Le choix de cet échantillon s'est fondé sur deux critères : d'une part, sa représentativité par rapport au travail des cinq traducteurs et d'autre part, sa représentativité au niveau des procédés créateurs qui sont particuliers à Koltès.

La comparaison des versions tchèques publiées dans l'anthologie avec les originaux a démontré un grand effort de l'éditeur de la publication de rester fidèle à l'auteur, à la fois concernant la reconstruction des idées et, de façon moins systématique, en ce qui concerne le rythme et les qualités prosodiques.

Pour conclure l'analyse des versions parues dans l'anthologie, nous constatons - en supposant que même une traduction de très grande qualité n'est jamais par rapport à

l'original qu'une approximation - qu'en règle générale, les textes peuvent être qualifiés de traductions adéquates. Malgré l'identification de plusieurs imprécisions plus ou moins graves, nous estimons que les traductions reproduisent de façon satisfaisante les qualités sémantiques et esthétiques des originaux.

La dernière partie de ce mémoire se concentre sur le retentissement de l'œuvre de Koltès dans le milieu tchèque; il traite aussi, de façon moins détaillée, de ses répercussions en France. Nous y portons une attention particulière sur les échecs et les succès de mises en scènes des pièces de Koltès en Tchéquie, en nous basant sur les réactions de la critique, de spectateurs, d'hommes de théâtre et de traducteurs.

Nous exprimons notre opinion des raisons de succès occasionnels de *Roberto Zucco* et de la grande réussite de l'unique mise en scène du *Retour au désert*. En ce qui concerne les autres mises en scène tchèques de Koltès, reçues avec peu d'enthousiasme, le mémoire offre une interprétation de leurs faibles retentissements au sein du public ainsi que chez les metteurs en scène. Dans cette partie, nous y abordons aussi la genèse de l'anthologie et y évaluons son influence sur le milieu culturel tchèque.

En conclusion, nous constatons que même si l'œuvre de Koltès a remporté des succès occasionnels sur les scènes tchèques, les échecs ont été dominants. L'anthologie des textes majeurs de Koltès, publication prestigieuse et représentative, n'a pas réussi à relancer l'intérêt essoufflé du public tchèque pour Koltès.

9. SUMMARY

The aim of this thesis has been to create a comparative critical analysis of the originals and the Czech translations of mature writings of Bernard-Marie Koltès, as well as to assess the reception of his work in the Czech culture.

The first part of the paper shortly introduces the author's life and the main features of his work. It is followed by the key chapter of the thesis, the critical analysis of the Czech translations. The purpose of this part is to find out whether these texts can be classified „adequate translations“, a normative model that we take from the Czech theories of translation (Jiří Levý, Karel Hausenblas and others).

We are looking closely at four out of eight Koltès' plays considered as „mature“ (*Dans la solitude des champs de coton*, *Quai ouest*, *Roberto Zucco* and *Le Combat de nègre et de chiens*). This sample has been chosen on the grounds of the following criterions: it represents the work of all the five translators that have translated the Koltès' writings to Czech and at the same time it involves all the distinct literary proceedings of the author. The analysis is focusing first of all on the Czech versions of the four plays that were published in the anthology of Koltès' mature texts released in 2006. However, these translations are examined and evaluated in confrontation with other existing Czech versions.

As for the versions that were published in the anthology, we noted a strong emphasis on the transfer of the ideas included in the texts, included all subtle logical links and slight nuances. The translations also reproduce, although less thoroughly, the strong rhythms and prosodic qualities of the originals. In spite of occasional deficiencies (especially in the use of the Common Czech, colloquial variant of the Czech language) the versions published in the anthology transmit the meaning and literary qualities of the writings by Koltès and therefore do qualify as adequate translations.

The last chapter is dedicated to the reception of Koltès' work in the Czech culture. It follows all the Czech performances and pays attention to reactions of audience, theatre critics and dramaturgists. In this part we are also concerned with the context in which the anthology appeared as well as with its impact on Czech theatre.

We comment on the reasons of success of some of the Roberto Zucco performances; we also enter on a triumph accomplished by the only Czech performance of *Le Retour au désert*. As for the other plays by Koltès we seek an explanation of their broad set-back as well as of a low attraction for Czech stage directors in case of two of them (*Dans la solitude des champs de coton* and *La Nuit juste avant les forêts*).

To conclude this reflection we point out that the plays by Koltès have evoked in the Czech Republic a rather half-hearted response. A highly representative and prestigious anthology that offers adequate translations of his mature writings has not raised a declining interest of Czech directors and dramaturgists in this contemporary classic of the French drama.

10. BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

a) francouzské texty

- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1985. *Quai ouest*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1986. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1988. *La nuit juste avant les forêts*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1988. *Le retour au désert*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1989. *Le combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1990. *Roberto Zucco suivi de Tabataba*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 2001. *Roberto Zucco suivi de Tabataba - Coco*. Paris: Les Éditions de Minuit.

b) české překlady

- KOLTÈS, Bernard-Marie. 199-. P 18441. *V samotě polí bavlny*. Přel. Daniela Gothová. 19 s. [signatura v knihovně Institutu umění - Divadelního ústavu P 18441; inventární číslo v knihovně Institutu umění - Divadelního ústavu 321700076252]
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1991a. *Boj černocho se psy*. Přel. Kateřina Lukešová. Praha: Dilia.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1991b. *Návrat do pouště*. Přel. Kateřina Lukešová. Praha: Dilia.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1991c. *Roberto Zucco*. Přel. Roman Císař. Svět a divadlo 2, 1991, č. 10, s. 82-110.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1992. *Boj černocho se psy*. Přel. Kateřina Lukešová. Praha: Stavovské divadlo, činohra Národního divadla.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 2006a. *Hry*. Praha: Divadelní ústav.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 2006b. *Západní přístav*. Přel. Michal Lázněvský. Hradec Králové: Klicperovo divadlo. 69 s.

[inventární číslo v knihovně Institutu umění - Divadelního ústavu 321700078875]

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

a) Monografie

- BON, François. 2000. *Pour Koltès*. Besançon: Les Solitaires Imtempéstifs.
- FERENČÍK, Ján. 1982. *Kotexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HORÁLEK, Karel. 1973. *Příspěvky k teorii překladu*. 3., dopl. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- HRABÁK, Josef. 1977. *Úvod do studia literatury*. Praha: SPN.
- HRDLIČKA, Milan - GROMOVÁ, Edita. 2004. *Antologie teorie uměleckého překladu*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity.
- HRDLIČKA, Milan. 2003. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství.
- JOBERTOVÁ, Daniela. 2009. *Když mluvit znamená jednat: Francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*. Praha: Akademie múzických umění.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1999. *Une part de ma vie - Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- LEVÝ, Jiří. 1998. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný.
- MOUNSEF, Donia. 2005. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris: Harmattan.
- PECHAR, Jiří. 2002. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofia.
- PETRŮ, Eduard. 2000. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico.
- SUHAMY, Henri. 1981. *Les figures de style*. Paris: Presses Universitaires de France.
- TONNET-LACROIX, E. 2003. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: Harmattan.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre, 1*. Paris: Belin.
- UBERSFELD, Anne. 2001. *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud.
- VINAVER, Michel. 1993. *Écritures dramatiques: Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud.

- WELLEK, René – WARREN, Austin. 1996. *Teorie literatury*. Přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia.

b) Články v novinách, časopisech a sbornících, úvody a doslovy

- ATTOUN, Lucien. 1997. Juste avant la nuit. *Théâtre/Public*, 1997, č. 136-137, s. 24-43.
- BEŇOVÁ, Juliána. 2001. Závrat z návratu. *Slovo* [Bratislava], 2001, roč. 3, č. 8, s. 10-11.
- BLANDA, Otakar. 1992. Koltèsova koloniální aktovka ve Stavovském divadle. *Prostor*, 1992, roč. 1, č. 75, s. 10.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. 1999. Roberto odchází do slunce. *Rovnost*, 1999. roč. 9, č. 37, s. 5.
- Boj nejen s textem. *Květy*, 1992, roč. 2, č. 31, s. 38.
- BRADBY, David. 1997. Bernard-Marie Koltès: Chronology, Context, Connections. *New Theatre Quarterly*, 1997, roč. 13, č. 49, s. 69 – 90.
- BROŽ, Josef. 1992. Rozpaky nad tělem. *Lidové noviny*, 1992, roč. 5, č. 145, s. 6.
- CORDONNIER, Noël. 2001. Le théâtre de Koltès, une écriture « de la modernité bien tempérée » ? *Revue d'histoire du théâtre*, roč. 53, č. 4, s. 333 – 350.
- ČERMÁK, František – SGALL, Petr – VYBÍRAL, Petr. 2005. Od školské spisovnosti ke standardní češtině: výzva k diskusi. *Slovo a slovesnost*, 2005, roč. 66, č. 2, s. 103-115.
- Čtyři postavy hledají diváka. *Svobodné slovo*, 1992, roč. 48, s. 5.
- DĚDEK, Honza. 2007. Boj černocho se psy. *Reflex*, 2007, roč. 18, č. 22, s. 60.
- DELGADO, Maria – FANCY, David. 2001. The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the „Other Spaces“ of Translation. *New Theatre Quarterly*, 2001, roč. 17, č. 66, s. 141 – 160.
- ERML, Richard. 2000. Už samo herectví je vzrušující. *Mladá fronta Dnes*, 2000, roč. 11, č. 302, s. 21.
- HÁJEK, Tomáš. 2007. Koltès v multisvětě. *Divadelní noviny*, 2007, roč. 16, č. 15, s. 6.
- HAUSENBLAS, Karel. 2004. Překlady umělecké literatury. In *Antologie teorie uměleckého překladu*. Sestavili Milan Hrdlička

- a Edita Gromová. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004. s. 127-141.
- HLADKÁ, Zdeňka. 1993. Co s obecnou češtinou? *Naše řeč*, 1993, roč. 76, č. 3, s. 162-165.
 - HOFFMANNOVÁ, Jana. 1995. Kontrasty v postmoderním textu. In *Spisovná čeština a jazyková kultura 1993*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1995. Svazek 2. s. 243-249.
 - HOŘÍNEK, Zdeněk. 1992. Boj černocho se psy. *Noviny*, 1992, roč. 1, č. 90, s. 9.
 - HOŘÍNEK, Zdeněk. 2001. Každý ve své poušti. *Týden*, 2001, roč. 8, č. 4, s. 81.
 - HRDINOVÁ, Radmila. 2001. Koltèsova hra je menu pro náročné. *Právo*, 2001, roč. 11, č. 12, s. 16.
 - HRDLÍČKOVÁ, Martina. 2001. Návrat do pouště. *Reflex*, 2001, roč. 12, č. 3, s. 54.
 - HULEC, Vladimír. 1992. Koltès ve Stavovském. *Český deník*, 1992, roč. 2, č. 163, s. 7.
 - CHRISTOV, Petr. 2005. Jak se píše ve Francii pro divadlo. *Literární noviny*, 2005, roč. 16, č. 13, s. 13.
 - CHRISTOV, Petr. 2008a. Podoby současného psaní pro divadlo: rozhovor Lucie Koryntové s Petrem Christovem. *Plav*, 2008, roč. 4, č. 2, s. 2-5.
 - CHRISTOV, Petr. 2008b. Bloudění dramatickými světy Bernarda-Marie Koltèse. *Plav*, 2008, roč. 4, č. 2, s. 52-54.
 - CHUCHMA, Josef. 1992. Dobré texty nedobře inscenované. *Mladý svět*, 1992, roč. 34, č. 36, s. 42.
 - JIŘIČKA, Lukáš. 2007. Boj s prokletým Koltèsem. *Respekt*, 2007, roč. 18, č. 29, s. 21.
 - JOBERTOVÁ, Daniela. 2000a. Dva mýty na pařížských jevištích: Don Juan a Roberto Zucco. *Svět a divadlo*, 2000, roč. 11, č. 5, s. 72 - 79.
 - JOBERTOVÁ, Daniela. 2000b. Fragmenty z Paříže na sklonku století: Durasová, Copi, Koltès. *Svět a divadlo*, 2000, roč. 11, č. 2, s. 121 - 130.
 - JOBERTOVÁ, Daniela. 2001a. Koltès: druhá vlna v Praze i v Paříži. *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 3, s. 66 - 81.
 - JOBERTOVÁ, Daniela. 2001b. Současná francouzská dramatika. *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 1, s. 124 - 135.

- JOBERTOVÁ, Daniela. 2002. Textová analýza dramatu: fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse. *Disk*, 2002, č. 1, s. 55-64.
- JOBERTOVÁ, Daniela. 2006. Doslov: Znovuzrození dramatika. In KOLTÈS, Bernard-Marie. *Hry*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 241 - 269.
- JOBERTOVÁ, Daniela. 2007. Skandální entrée (au répertoire). *Svět a divadlo*, 2007, roč. 18, č. 116 - 127.
- JOBERTOVÁ, Daniela. 2008. Francouzská dramatická tvorba: na věčném rozcestí literatury a divadla. *Plav*, 2008, roč. 4, č. 2, s. 6 - 9.
- KOPÁČOVÁ, Ludmila. 1992. V divadlech. *Mosty*, 1992, roč. 1, č. 12, s. 12.
- KRÁL, Karel. 1992. Éra monster - poslední stádium romantismu. *Svět a divadlo*, 1992, roč. 3, č. 3, s. 2 - 7.
- KŘÍŽ, Jiří P. 2006. Jak to udělat, abych nebyl jen prokletý. *Právo - královéhradecký kraj, pardubický kraj*, 2006, roč. 16, č. 282, s. 14.
- LÁZŇOVSKÝ, Michal. 2001. Návrat do pouště (Úvahy o českém divadle nad jednou inscenací). *Prostor*, 2001, č. 49/50, s. 229 - 231.
- LAZORČÁKOVÁ, Taťána. 2003. Dráždivý a úzkostný Roberto Zucco. *Lidové noviny*, 2003, roč. 16, č. 7, s. 25.
- MAGLIONE, Concetta. 2001. Nové uplatnění obecné češtiny v literatuře. *Naše řeč*, 2001, roč. 84, č. 2, s. 74-80.
- MALÉŘOVÁ, Zuzana. 1992. Lákavá premiéra. *Noviny*, 1992, roč. 1, č. 82, s. 12.
- MAREČEK, Petr. 2006. Drama jedné noci v hangáru. *Mladá fronta Dnes - východní Čechy*, 2006, roč. 17, č. 278, s. C5.
- MAREČEK, Petr. 2006. Klicperovo divadlo uvádí moderní drama. *Mladá fronta Dnes - pardubický kraj*, 2006, roč. 17, č. 280, s. 35.
- MAREŠ, Petr. 1995. Spisovná čeština v umělecké literatuře. In *Spisovná čeština a jazyková kultura 1993*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1995. Svazek 2. s. 233-240.
- MLEJNEK, Josef. 1999. Nasluncevzetí Roberta Zucca v brněnském HaDivadle. *Mladá fronta Dnes*, 1999, roč. 10, č. 38, s. 15.
- Na Západní přístav si nikdo netroufá, říká překladatel. *Mladá fronta Dnes - východní Čechy*, 2006, roč. 17, č. 278, s. C5.

- PATEROVÁ, Jana. 2000. Vašáryová je tvrdá, unavená i půvabná. *Lidové noviny*, 2000, roč. 13, č. 296, s. 24.
- PATKOVÁ, Kamila. 1999. Stíny, co vrhá sluneční bůh. *Týden*, 1999, roč. 6, č. 8, s. 61.
- POKORNÝ, Jaroslav. 2006. U Klicperů se rvali s bouří, ale přístav nenašli. *Mladá fronta Dnes – pardubický kraj*, 2006, roč. 17, č. 282, s. C5.
- PROCHÁZKOVÁ, Klára. 2007. Dvakrát na okraji. *Reflex*, 2007, roč. 18, č. 1, s. 50.
- RESLOVÁ, Marie. 1990. Jak umírají legendy. *Svět a divadlo*, 1990, roč. 1, č. 3, s. 140 – 144.
- RESLOVÁ, Marie. 1992. Roberto Zucco. *Svět a divadlo*, 1992, roč. 3, č. 3, s. 8 – 13.
- RESLOVÁ, Marie. 1993. A Rather Unfortunate Meeting. *Czech and Slovak Theatre*, 1993, č. 5, s. 22 – 25.
- RESLOVÁ, Marie. 2001. Dvě noci s Koltèsem. *Divadelní noviny*, 2001, roč. 10, č. 1, s. 4.
- Rovníková Afrika na české scéně. *České a moravskoslezské noviny*, 1992, roč. 2. č. 201, s. 5.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1997. Koltès, histoires de famille. *Théâtre/Public*, 1997, č. 136 – 137, s. 68 – 69.
- SCHLEGELOVÁ, Martina. 2007. S akademiky nemá smysl ztrácet čas... *Svět a divadlo*, 2007, roč. 18, č. 6, s. 112 – 115.
- SOMMER, Jiří. 1992. Hledání v nitru zoufalosti. *Právo lidu*, 1992, roč. 95, č. 156, s. 6.
- Studenti uvedli českou premiéru hry o americké současnosti. *Haló noviny*, 2005, roč. 15, č. 229, s. 10.
- TRENSKÝ, Pavel. 1992. Poznámky k sezóně národního divadla 1991-1992. *Svět a divadlo*, 1992, roč. 3, č. 7, s. 18-36.
- UHEREK, Daniel. 2001. Nezmyslené putovanie. *Slovo* [Bratislava], 2001, roč. 3, č. 8, s. 10-11.
- Vrátilo se Moravské divadlo v Olomouci do dob cenzury? *Lidové noviny*, 2003, roč. 16, č. 7, s. 25.

c) Divadelní programy

- *Boj černocho se psy*. Praha: Národní divadlo, 1992. 120 s.
- *Návrat do pouště*. Praha: Činoherní klub, 2000. 20 s.

- Roberto Zucco. Brno: HaDivadlo, 1999. 11 s.
- Roberto Zucco. Olomouc: Studio Hořící žirafy, 2002. 2 s.
- Roberto Zucco. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 1992. 7 s.
- Roberto Zucco. Praha: Divadlo Disk, 2000. 8 s.
- *Západní přístav*. Hradec Králové: Klicperovo divadlo, 2006. 14 s.
- *Západní přístav*. Praha: Divadlo Disk, 2005. 7 s.

d) Nepublikované diplomové a seminární práce

- MĚŠŤANOVÁ, Martina. 2007. *Bernard-Marie Koltès: V lesích před příchodem noci, V samotě bavlníkových polí, Roberto Zucco*. Brno, 2007. 46 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na Kabinetu divadelních studií při Semináři estetiky. Vedoucí diplomové práce Petr Christov.

e) Lexikony a slovníky

- *Dictionnaire de synonymes et contraires*. Paříž: Robert, 1992.
- *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*. Paříž: Robert, 1984.
- *Le Petit Robert, Vol. 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paříž: Robert, 1992.
- PAVIS, Patrice. 2003. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav.
- *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

f) Elektronické zdroje

- AALTONEN, Sirkku. 2004. Targeting in Drama Translation: Laura Ruohonen's Plays in English Translation. University of Vaasa, příspěvek k symposiu VAKKI (The University of Vaasa Research Group for LSP, Translation and Multilingualism) přednesen 2. února 2004. [online]. [cit. 2. 5. 2010]. Dostupné z <lipas.uvasa.fi/hut/english/aaltonen/vakki2004.doc>.
- BASSNETT, Susan. 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: traduction, terminologie*,

- rédaction*, 1991, vol. 4, no. 1., s. 99-111. [online]. [cit. 7. 12. 2009]. Dostupné z <<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>>.
- CHE SUH, Joseph. 2002. Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts. *Meta: Translator's Journal*, 2002, vol. 47, no. 1, s. 51-57. [online]. [cit. 24. 11. 2009]. Dostupné z <<http://id.erudit.org/iderudit/007991ar>>
 - KOPEČEK, Jaromír. 2006. *Noll, Richard - Carl Gustav Jung - tajný život - Árijský Kristus*. 7. 8. 2006. [online]. [cit. 22. 3. 2010]. Dostupné z <<http://www.knihovnice.cz/recenze/noll-r-carl-gustav-jung-tajny-zivot-arijsky-kristus.html>>.
 - MLEJNEK, Josef. 2000. *Roberto Zucco*. 18. 12. 2000. [online]. [cit. 22. 4. 2010]. Dostupné z http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/2973.
 - MOQUILLON, Estelle. 2003. *De la construction à la réception des personnages et des oeuvres de Koltès et de Bon*. Aix-en-Provence: Université Provence. Mémoire principal de D.E.A. de Lettres modernes. Directrice de recherche Anne Roche. [online]. [cit. 20. 3. 2010]. Dostupné z http://www.tierslivre.net/univ/X2003_DEAEMoquillon.pdf.
 - NICOLAREA, Ekaterini. 2002. Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. *Translation Journal*, Oct 2002, vol. 6, no. 4, s. 1-19. [online]. [cit. 15. 1. 2010]. Dostupné z <<http://www.accurapid.com/Journal/22theater.htm>>
 - PERTON, Christophe. 2009. Hymne à la transgression. Předmluva: In *Roberto Zucco*. Valence: La Comédie de Valence, 2009. 20 s. Divadelní program. [online]. [cit. 3. 5. 2010]. Dostupné z http://www.comediedevalence.com/fr/spectacle/fiche/presentation/1_227.
 - SIMKANIČ, Ján. 2001. *Bernard-Marie Koltès ve Francii a v Čechách*. [online]. [cit. 22. 12. 2009]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=13323>.
 - ŠOTOLOVÁ, Jovanka. 2003. *Koltès, Bernard-Marie - profil autora*. 27. 1. 2003. [online]. [cit. 22. 12. 2009]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=13321>.

g) filmy a videozáznamy

- Činoherní klub Praha. 2000. *Návrat do pouště*. Záznam divadla. [záznam inscenace na DVD, signatura v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu DV-1549]
- Kašpar Praha. 2007. *Boj černocho se psy*. Vlastní produkce Divadelního ústavu. [záznam inscenace na DVD, signatura v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu DV-2518]
- KOLTÈS, François. 2000. *Bernard-Marie Koltès : Comme une étoile filante*. Béka films. [videokazeta, inventární číslo v knihovně Francouzského institutu 134407]
- METGE, Stéphane. 1995. *Patrice Chéreau, Pascal Gréggory, une autre solitude*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères. [videokazeta, inventární číslo v knihovně Francouzského institutu 76325]

h) rozhovory

- Rozhovor s Danielou Jobertovou, překladatelkou *Dans la solitude des champs de coton*, *La nuit juste avant les forêts*, *Quai ouest*, *Tabataba* a *Coco*. Praha 3. 2. 2010.
- Rozhovor s Helenou Hantákovou, vedoucí knihovny Institutu umění – Divadelního ústavu, 10. 6. 2010.
- Rozhovor s Janou Patočkovou, editorkou Institutu umění – Divadelního ústavu, odpovědnou za antologii Koltèsových her. Praha 18. 3. 2010.
- Telefonický rozhovor s manažerem divadla Petra Bezruče Tomášem Suchánkem. 4. června 2010.
- Telefonický rozhovor s manažerkou Klicperova divadla Svatavou Šteinerovou. 4. června 2010.

i) emaily (viz příloha)

- JANÁČEK, Zdeněk. 2010a. Email z 28. 2. 2010.
- JANÁČEK, Zdeněk. 2010b. Email z 5. 3. 2010.
- LÁZŇOVSKÝ, Michal. 2010a. Email z 23. 3. 2010
- LÁZŇOVSKÝ, Michal. 2010b. Email z 5. 5. 2010.
- LUKEŠOVÁ, Kateřina. 2010a. Email z 25. 2. 2010.
- LUKEŠOVÁ, Kateřina. 2010b. Email z 5. 3. 2010.
- MACHOŇOVÁ, Michaela. 2010. Email z 31. 5. 2010.
- SOUČKOVÁ, Johana. 2010a. Email z 30. 1. 2010.

- SOUČKOVÁ, Johana. 2010b. Email z 19. 5. 2010.

11. PŘÍLOHA (EMAILOVÁ KORESPONDENCE S PŘEKŁADATELI A
DIVADELNÍKY)